testcard • access denied

TESTCARD
BEITRÄGE ZUR POPGESCHICHTE

#20: ACCESS DENIED – ORTSVERSCHIEBUNGEN IN DER REALEN UND VIRTUELLEN GEGENWART

INHALT

4 **Editorial**

6 **Nachrufe**

8 **»Ortsverschiebungen«**
Tisch Nord

16 Roger Behrens
Post Pop City Life

27 **Not In Our Name, Marke Hamburg!**

30 Pascal Jurt
Bohèmistische Lebensweisen brauchen subkulturelle Orte
Im Gespräch mit Klaus Ronneberger

37 Dagmar Brunow
Soundscapes als akustisches Gedächtnis der Stadt
Künstlerische Strategien gegen Gentrifizierung

42 Annika Mecklenbrauck
We are so not Berlin
Ein kritischer Blick auf Köln-Ehrenfeld

46 Steffen Hendel
Die Zurichtung

58 Bernd Volkert
Das Territorium nicht besetzen. Das Territorium sein.
Auf den Spuren des Aufstands: Ortsbegehungen mit dem Unsichtbaren Komitee

64 Torsten Nagel
Linke Räume – Short Cuts

68 Verena Spilker
Queere Subkultur
Geboren aus der Randständigkeit, bedingt durch den radikalen Moment

74 Florian Neuner
Kulturhauptstadt im Winter

79 Maik Rennert
Den Räumen Zeit geben
»hr. fleischers«-Kiosk

82 Sebastian Löwe
Die IBA-Mitschrei-Predigt

84 Jonas Engelmann
Erinnerungsräume
Im Gespräch mit Michaela Melián

88 **»Ortsverschiebungen«**
Tisch Süd

100 Matthias Rauch
Sound, Orte und Landschaften
Ein Versuch der Relation

108 Wolfgang Seidel
Echtzeitmusik

115 Jonas Engelmann
Wo ist Zuhause?
Zwischen den Orten!
Phantom Limbo

121 Frank Apunkt Schneider
Für eine kleine Identität
Zur Ästhetik der Verkrampfung

130 Mick Schulz
Wo machst Du Musik?
Fotos von Proberäumen

136 Ewgeniy Kasakow
»Immer dagegen«
Zur Geschichte des Sibirischen Undergrounds

144 Michael Wehren
Von der Nation zur Heimat und zurück
Raumstrategien im Neofolk und Black Metal

150 Thomas Burkhalter
Weltmusik 2.0
Musikalische Positionen zwischen Spaß und Protestkultur

160 Ernest M. Faber
Der Händler der vier Jahreszeiten

168 Steffen Greiner / Wiebke Reinert
Ansätze einer postmodernen Plattenkritik
Vom versteckten Pop-Appeal sozialistischer Großtafelbauweise

172 Jonas Engelmann/Klaus Walter
Nahost-Tisch
Im Gespräch mit Avi Pitchon

176 Christian Heller
Meine Daten in Meiner Festung
Kleine Kritik der Privatsphäre

182 Michael Liegl
Die Sorge um den Raum
Mediale Ortlosigkeit und Dispositive der Verortung

190 Jana Ballenthien / Tanja Carstensen
Das entgrenzte Subjekt
Vom Mutigsein in digitalen Räumen

194 Johannes Ullmaier
Ortsverschiebungen

213 **Die Jugend von heute**
Darius (11) und Paul (12) zum Thema Musikkonsum von Jugendlichen heute

214 **Tonträger**

246 **Papier**

285 **DVDs**

294 **Impressum**

295 **Abo**

EDITORIAL

Was bedeutet es heute, an einem bestimmten Ort zu sein? Man sitzt in Neu-Ruppin, fühlt sich als Weltbürger und verbringt die meiste Zeit im Internet. Oder: Man sitzt in Berlin, fühlt sich als Kreuzberger (*keinesfalls* als Charlottenburger), und verbringt die meiste Zeit vorm Flachbildschirm mit Serien-Staffeln. Oder: Man sitzt in Montreal, geht in Montreal auf Konzerte und fühlt sich als Montrealer. Oder, oder, oder ...

Kaum eine andere Kategorie hat sich in den letzten 15 Jahren so radikal diversifiziert und transformiert wie die des Ortes: Gab es schon immer Differenzen zwischen dem *realen Ort*, wo jemand sich befindet bzw. hin will, und dem *Orts-Diskurs*, den er dazu hat bzw. vorfindet (oder auch nicht), ebenso wie zwischen eher *ortsgebundenen* Vollzügen (*diese* Leute, *dieser* Club, *diese* Landschaft, usf.) und eher *Orte transzendierenden* (z.B.: Flaubert lesen, Mails verschicken), so tritt zu den klassischen Leitdifferenzen Metropole/Provinz, Zentralismus/Regionalismus, Stadt/Land, geographischer Ort/sozialer Ort/imaginierter Ort etc. seit ca. 15 Jahren verschärft die von ›*realen*‹ vs. ›*virtuellen*‹ Orten: Wieviel Zeit verbringt man online? Wie ›ortlos‹ resp. ›ortsentbunden‹ ist man dort? Wie ›ortlos‹ sind die Orte, die man dort besucht? Liegt Spiegel Online irgendwie bei Hamburg? Sind Facebook oder Google wirklich ›globale‹ Plattformen? Wo befinden sich Leute, die, während sie real beim Sonntagsbrunch zusammensitzen, gleichzeitig noch Twitter-Botschaften und Links verschicken (untereinander und nach ›außen‹)? Wo findet ein ›Live‹-Konzert statt, wenn mehr als die Hälfte des Publikums mehr als die Hälfte seiner Aufmerksamkeit für die HandyCam-Führung verwendet? ›Wo‹ wird heute (die) Musik gemacht, ›wo‹ erscheint sie, ›wo‹ wird sie konserviert? Inwieweit lohnt es sich noch bzw. wieder bzw. umso mehr, um reale Orte (seinen Stadtteil, seine Wohnung, seine Treffpunkte) zu kämpfen? Und wie wäre das zeitgemäß zu bewerkstelligen?

Als das Thema der vorliegenden *testcard* auf diese Weise gefasst und formuliert wurde, saßen wir noch wie immer mit Martin in einer Weinstube und hatten keine Vorstellung davon, dass er zum Erscheinen dieser Ausgabe nicht mehr bei uns sein würde. Seine kurz darauf diagnostizierte Erkrankung und die damit notwendig werdenden Umstellungen des Verlagsalltags veränderten das redaktionelle Arbeiten grundlegend. Die Verlagerung von Martins Arbeitsplatz vom Schreibtisch ins Krankenhaus in den letzten Monaten seines Lebens wurde für uns alle zu einer Realität, die das Thema der *testcard* auf eine verstörende Art und Weise einholte. Redaktionssitzungen zu ersten eingehenden Manuskripten fanden nun am Krankenbett statt – gleichzeitig verwaiste der Verlag als Ort. Die Lücke, die Martin hinterlässt, begleitet uns seit seinem Tod, prägte die Arbeiten an der vorliegenden *testcard* und manifestiert sich in dieser in der Abwesenheit seines Artikels. Einen Essay über afrikanische Filme konnte er nicht vollenden. Ein Fragment des nicht vollendeten Essays findet sich als letzter von Martin für die *testcard* verfasster Text im DVD-Rezensionsteil.

Die von Martin im Krankenbett erstellten letzten Arbeiten verweisen ihrem Zustandekommen nach auf eine weitere zentrale Frage, die uns – zum damaligen Zeitpunkt noch unabhängig von Martins Krankheit und Sterben – im Zuge der Themenfindung von Anfang an begleitete und sich unter dem Eindruck der Besuche bei Martin zuspitzte: Was und wo sind sogenannte Linke Orte? Wie steht es um deren Geschichte, möglichen Wandel und Zukunft? Diese Fragen, die zunächst eine eher historische oder historisierende Perspektive verfolgte und auf traditionelle Orte linken Widerstands fokussierten (Berlin, Hamburg, Frankfurt, besetzte Häuser, Schanzenviertel, selbstverwaltete Jugendzentren etc.), stellten sich plötzlich noch ganz anders: Ein Krankenhaus ist ganz sicher kein »linker Ort« und die Weinstube ist es auch nicht, auch wenn sich dort Linke ab und zu mal treffen ...

Unter dem dominierenden Eindruck des Sterbens von Martin gewann die Frage nach den Linken Orten eine eigene Dynamik: *testcard*, als Diskursort, als Ort mit einer Geschichte, die sich mit Martins Tod zwangsläufig verändern würde, wurde im Krankenhaus immer mehr zum Thema. Dass diese Geschichte mit seinem Tod nicht endet und der Ort, den die *testcard* in den letzten 15 Jahren bereitzustellen versucht hat, bewahrt bleibt und sich weiter entwickelt, rückte für Martin immer stärker in den Mittelpunkt seiner persönlichen Auseinandersetzung mit seiner Krankheit. Daher ist die vorliegende *testcard* auch eine Form der Neu(er)findung eines Ortes, der in den letzten Jahren sehr stark von Martin geprägt wurde und der nun ohne ihn aber in seinem Sinne weitergeführt wird.

Die Redaktion

Anfang der 90er-Jahre wurden im Studi-Haus der Uni Mainz regelmäßig Konzerte mit Bands wie z.B. Doctor Nerve, Half Japanese und Ostzonensuppenwürfelmachenkrebs veranstaltet. Beim Auftritt der letzteren spielte als Vorgruppe eine vielköpfige Band namens Black Penis, von der es hieß, sie käme irgendwie aus der Nähe, aus Alzey oder so. Jedenfalls musste dort jemand viel Magma, Beefheart, Slits, Sun Ra, Merzbow, Vico Torriani, Beethoven und sicher auch Half Japanese gehört haben. Und die beschwingte Nicht-Synthese all dieser Elemente wirkte – an diesem Ort, zu dieser Zeit – fröhlich entgeisternd, ja in der grenzenlosen Überforderung von Band wie Publikum beinahe utopisch. Neben einem ›Dirigenten‹, der sich im Tosen der Elemente um Ordnung mühte, musste einem dabei bald ein Mensch auffallen, der eine Trompete festhielt, manchmal auch in sie hineinblies, meist aber aufs Festhalten fixiert blieb – und der doch mit dem Wahnwitz um ihn weitaus mehr zu tun haben schien, als man direkt von ihm hörte. Das war Martin Büsser.

Nicht allzu lang danach kam in der Dachkammer der Mikro-Maisonette, die Martin zu der Zeit in einem halbverwunschenen Oppenheimer Haus bewohnte, *testcard* zur Welt – soweit ich mich erinnere, nahezu gleichzeitig in Idee, Name und Entschluss. Sicher weiß ich, dass es ziemlich spät war (aber noch vorm Hellwerden), und dass dazu Michel Redolfis *Desert Tracks* liefen, auf deren erhabenes Wüstenwind-Gesause wir damals völlig abfuhren. Dieses Sausen kam nach unserem Eindruck in der öffentlichen Welt zu wenig vor, genauso wie das feine Datensirren des This-Heat-Tracks, nach dem die Zeitschrift heißt, nebst allem, was damit – wie uns schien – zwanglos-zwangsläufig zusammenging, ob in Musik, Literatur und Kunst, in der Politik oder im Leben. Als Parole hätten wir vielleicht etwas wie ›Störgeräusche gegen falsche Harmonien + Ohren für die Harmonien der Störgeräusche‹ gelten lassen (wenn wir Parolen hätten gelten lassen).

Aufzuführen, was seither passiert ist, würde *testcard*-Nummern füllen – und füllt sie ja auch. Vieles ging dann doch nicht ganz so zwanglos-zwangsläufig zusammen, wie wir anfangs dachten; viele, von denen wir meinten, sie wollten – wenn auch mit verschiedenen Mitteln – letztendlich dasselbe, wollten genau besehen doch ziemlich Verschiedenes; und vieles, wovon wir glaubten, es müsse, einmal an- bzw. »aufgezeigt« (ein von Martin damals oft gebrauchtes Wort), die Welt erobern resp. Konsens werden, blieb einstweilen obskur und minoritär. Differenzierungen mussten erarbeitet, Positionen geklärt und ausgefochten, teils auch aufgegeben werden, neue Felder der Entdeckung wie der Kritik drängten ins Blickfeld, kurz: So gut wie nichts ist seit den Anfängen konstant geblieben.

Dass all diese Verschiebungen dennoch weder je die Existenz noch den grundlegenden Spirit von *testcard* gefährden konnten, war allein Martins Verdienst. Unvorstellbar, dass er jemals hingeschmissen oder sich resignativ in eine schlechte, vielleicht etwas bequemere Realität gefügt hätte; undenkbar auch, dass es ihm irgendwann gleich gewesen wäre, ob etwas materialästhetisch taugt oder nicht, reaktionär ist oder nicht; weder im Prinzipiellen noch im kräftezehrenden Tageskampf um jede einzelne Platte, jedes Buch und jede Ausstellung. Nie war es ihm egal. Und was immer das Falsche, in dem es ein Richtiges nicht geben soll, dagegen auffährt: Dieses Nicht-Egal-Sein macht am Ende doch den Unterschied ums Ganze.

Martins plötzliche Erkrankung und sein Tod im letzten Jahr sind eine Katastrophe. Für *testcard*, für den Ventil Verlag, für den nicht-gekauften, nicht-anzugtragenden Journalismus und für vieles und viele mehr. Vor allem aber für die, welche ihm nahe waren. Und leider gibt es dabei keine Dialektik, kein Andererseits. Nichts um irgendwelche Ecken irgendwie auch Tröstliches. Sondern wirklich nur die Katastrophe eines unersetzlichen Verlusts, der nie hätte passieren dürfen. Hätte uns im Augenblick der *testcard*-Gründung jemand gesagt, dass diese Zeitung uns bzw. einen von uns überleben könnte, wir hätten ihn wohl nicht mal ausgelacht, so absurd hätte es geklungen. Und so absurd *ist* es jetzt, ohne Martin hier zu sitzen und für *testcard* etwas schreiben zu sollen. Sich in dieser Absurdität zurechtzufinden, fällt mir schwer. Sich mit ihr abzufinden, ist unmöglich.

Johannes Ullmaier

Die Angst vor der Auseinandersetzung mit dieser Absurdität hat mich lange davor zurückschrecken lassen, einen Nachruf auf Martin für diese *testcard* zu verfassen. Dass Martin nicht mehr da sein soll, scheint auch ein halbes Jahr nach seinem Tod noch so unvorstellbar, dass jegliches schriftliche Fixieren dieser Tatsache unwirklich erscheint. Denn er ist ja immer noch präsent, bei der Arbeit im Verlag aber auch bei der Arbeit an dieser *testcard*. Und in dieser *testcard*. In Gedanken sowieso unentwegt.

Seit Wochen versuche ich mich zu erinnern, wann ich Martin zum ersten Mal getroffen habe, doch es will mir nicht mehr einfallen. Wahrscheinlich ist es aber auch egal, denn gefühlt war Martin ja sowieso immer schon da, in seinen Texten, die mich Monat für Monat über das *Zap* in meinem Dorf durchschüttelten, wie so viele andere Menschen Anfang der 90er auch. Da gab es jemanden, der sich nicht zufrieden gab, Kritik in alle Richtungen schoss und überall nach dem Außergewöhnlichen suchte, es fand und danach mit allen teilen wollte. Da gab es vor allem jemanden, der deutlich machte, dass das alles zusammengehört, John Zorn und Moe Tucker, Jello Biafra und Tony Conrad, Bikini Kill und Sun Ra – und zwar nicht nur musikalisch, sondern auch als Haltung zur Welt.

Zwar weiß ich nicht mehr, wie meine erste Begegnung mit Martin verlief, aber wann ich Martin zum letzten Mal gesehen habe, werde ich wohl nie vergessen. Am Tag seines Todes war ich, wie so oft in jenem September, im Krankenhaus, und als ich ging, wusste ich, dass dies ein Abschied für immer gewesen war. Noch drei Tage zuvor hatte ich ihm eine Hermann-Broch-Werkausgabe ins Krankenhaus gebracht und er hatte lächelnd gesagt: »Die will ich noch schaffen.« Bis zuletzt hat er gegen sein Sterben angelesen, versucht, noch so viel wie möglich in sich aufzusaugen.

Gespräche über das »Danach« hatten in Martins letzten Tagen und Wochen an Dringlichkeit zugenommen, über ein »Danach«, das sich im Wunsch und in der Hoffnung artikulierte, das eigene Schaffen weiterleben zu wissen. Dabei stand vor allem die *testcard* im Mittelpunkt. Das Weitermachen war unser Versprechen an Martin, ein Versprechen, von dem wir nicht wussten, ob wir es würden einhalten können.

Martin verkörperte die *testcard* wie niemand sonst, sie war Teil seiner Sprache, seiner Kommunikation mit und Kritik an der Welt, die Themenschwerpunkte waren die Themenschwerpunkte, die ihn persönlich beschäftigten, genauso wie die Musik, die Martin an einem der unzähligen langen, rotweingetränkten Abende in seiner mit Platten und Büchern vollgestopften Wohnung auflegte, mehr über seinen aktuellen Seelenzustand aussagte, als er selber über Worte preisgegeben hätte. Berufliches und Persönliches verschwammen bei ihm, er war immer gleichzeitig Fan und Kritiker, Lehrer und aufmerksamer Zuhörer. Martin war ernst, wenn Ernsthaftigkeit angebracht war und kritisch, dabei aber niemals verbissen, immer flexibel im Denken und vor allem von einem unerschütterlichen Humor. Auch sein Anlesen gegen den Tod zeugt davon.

All das ist nicht mehr da und diese Lücke wird bleiben. In der *testcard*, in den Leben derer, denen Martin nahe war, im Verlag und überall dort, wohin Martins Kritik zielte. Wie einfach wäre es gewesen, und wie kurz davor waren wir, mit Martins Tod auch das Projekt *testcard* zu beenden. Nicht zu straucheln hat sehr viel Zeit, Kraft und Tränen gekostet. Dass wir uns der Trauer nicht ergeben haben und an diesem Projekt festhalten, ist nicht zuletzt wiederum Martin zu verdanken, der uns das Versprechen abgerungen hat, nicht aufzugeben und weiterzumachen.

Das Weitermachen der *testcard* hält Martins Kritik am Leben. Und das ist, bei aller Trauer und Wut, in manchen Momenten ein wenig tröstlich, vor allem aber: wichtig.

Jonas Engelmann

testcard-Mitherausgeber Martin Büsser ist am 23. September 2010 nach kurzer schwerer Krebserkrankung im Alter von 42 Jahren gestorben.

»ORTSVERSCHIEBUNGEN«
TISCH NORD

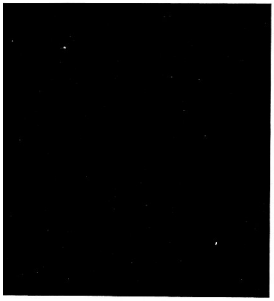
[Engelmann] An welchem Ort lebt ihr heute und warum, und über welche Stationen und Umwege seid ihr dort gelandet?

[Meinecke] 1977, im Jahr, in dem Punk brach, wie es heißt, oder durchbrach ... bin ich von Hamburg nach München gezogen. Es war die RAF-Zeit, es war dieses ziemlich bedeutungsbeladene Jahr.
Mir war aber klar, dass ich von Punk zu Disco zog – ein von vielen bis heute nicht nachvollziehbarer Akt. Dann bin ich vor 16 Jahren auch noch aus München raus in Richtung Alpen gezogen, in ein 100-Einwohner-Dorf.
München war für mich nicht nur die Stadt von Disco, sondern auch die Stadt der Räterepublik, einer anarchistischen sogar. Und das hat mich damals von Hamburg aus angelockt. In Hamburg habe ich mir Filme von Herbert Achternbusch angesehen, die frühen, und wollte genau da hin, wo dieser merkwürdige, produktive Umgang mit Widersprüchen herrscht, und das tut er nun definitiv da unten in Bayern. Das alles hat mich angezogen, die Märchenkönige, die Räterepublik, Disco, Rainer Werner Fassbinder, Herbert Achternbusch, und das hab ich auch gefunden. Dann bin ich da einfach geblieben, obwohl ich anfangs dachte, ich geh irgendwann wieder zurück.

[Brauneis] Bei mir war es eher die umgekehrte Richtung. Von einem grauenhaften Kaff im Nordosten Bay-

Zeit & Ort: 12.12.2010, 23:00 Uhr, im Wohnzimmer von Johannes Ullmaier, Mainz. Es diskutieren: **Wolfgang Brauneis:** geb. 1971 in Tirschenreuth/Oberpfalz. Lebt und arbeitet seit 1995 in Köln als Mitbetreiber von *a-musik*, freischaffender Kunsthistoriker, DJ, sog. freier Autor, Labelbetreiber und Konzertveranstalter. | **Thomas Meinecke:** geb. 1955 in Hamburg, Musiker bei F.S.K., DJ und Autor (u.a. *Tomboy*, 1998, *Hellblau*, 2001, *Jungfrau*, 2008). | **Alexander Pehlemann:** geb. 1969 in Berlin. Seit 1993 Herausgeber des Magazins *ZONIC – Kulturelle Randstandsblicke & Involvierungsmomente* und Selekta des Al-Haca Soundsystems. Journalist, Booker, Kulturnetzwerker. | **Frank Apunkt Schneider:** geb. 1969, Mitglied der KünstlerInnengruppe, lebt zurzeit als unfreier Künstler und unfreier Autor in Bamberg. | **Klaus Walter:** geb. 1955, lebt in Frankfurt a.M. und ist seit Mitte der 1970er-Jahre als Autor und DJ in den Themenfeldern Popkultur, Sport und Politik tätig. Zur Zeit arbeitet er an einem Buch über die Geschichte Frankfurter Subkulturen. | Moderation/Einrich-

erns nach Köln 1995, mit kurzem Umweg über Amsterdam. Es war die Idee, Deutschland zu verlassen, Bayern zu verlassen und eben nach Amsterdam zu gehen, was sich aber als Trugschluss rausstellte. Insofern dann der kurze Weg zurück nach Köln, freiwillig. Nicht nur freiwillig, sondern aus Überzeugung. Ich hatte schon zwei Jahre zuvor begonnen, Kunstgeschichte und Philosophie zu studieren. Man hatte Köln als Stadt wegen dem Kunstbetrieb als auch dem Musikbetrieb auf dem Schirm, es gab diese Fixsterne: *Spex*, *Popkomm*, die Galerien, das *Museum Ludwig* und vor allem noch diese Mischung aus Politik und Popkultur im allerweitesten Sinn. Es gab ja diesen *Friesenwall 120*, einen selbst organisierten, linken Kunstort. Es gab den Infoladen in Köln, die *Stadtrevue*. Das war praktisch das Dreieck: Musikbetrieb, Kunstbetrieb und im weitesten Sinne linker Widerstand im Austausch mit Kunst und Musik, der mich dann damals nach Köln zog und explizit nicht nach Berlin.



[Pehlemann] Ich bin in Berlin geboren, allerdings eben in Ostberlin, danach verschleppt worden nach Vorpommern, dort in Torgelow aufgewachsen, dann auf eine Sportschule gegangen. Also könnte man jetzt aus Westperspektive sagen: Ein klassischer DDR-Weg. Auf der Sportschule in Frankfurt/Oder war ich von 13 bis 16, in der Zeit bin ich auch so langsam in die Popkultur gerutscht, und da war dann immer klar, man fährt halt nach Berlin. Dann hab ich die Schule da verlassen, kam zurück nach Torgelow und hab dort zwei Jahre lang während des Abiturs einen permanenten Pendelverkehr nach Ostberlin eingelegt, bin fast jedes Wochenende zu irgendwelchen Konzerten gefahren. Das war klar, das war der Sehnsuchtsort und man hat sich dort immer wohl gefühlt. Man kannte die Stadt, jedenfalls den Teil, den man belaufen konnte. Das war so 87/88. Nach der Armeezeit – eine schräge Geschichte, die ich jetzt mal auslasse – hab ich 1990 erst mal ein dreiviertel Jahr in einem Betrieb gearbeitet, und wollte dann eigentlich in Berlin studieren und zwar bei Prof. Dr. Peter Wicke, Populäre Musik. Nur war das dummerweise ein Studiengang der Musikwissenschaften, damit flog ich raus als nicht-musisch Gebildeter. So wählte ich als Kompromiss Kunstgeschichte, das sollte aber nach DDR-Turnus erst 1991 wieder in Berlin immatrikuliert werden. Eigentlich durch totalen Zufall bin ich dann auf dem Weg zur Eignungsprüfung in Leipzig über Greifswald gefahren, wo meine Freundin schon einen Studienplatz hatte. Dort hatten sie plötzlich diese limitierte Mini-Sektion Kunstgeschichte für andere geöffnet. Ich habe mich vorgestellt, wurde angenommen, bin dageblieben und hab dann die Stadt 19 Jahre nicht verlassen aus verschiedenen Gründen, die vor allem darin lagen, dass man sich dort so eine kleine Welt bauen konnte und dass der Westen dort relativ langsam ankam. Jetzt bin ich in Leipzig seit anderthalb Jahren. Weil es dann doch nicht gereicht hat, aus verschiedenen Gründen.

[Schneider] Ich lebe in Bamberg, das ist eine nichtssagende, unbedeutende, kleinere Stadt in Oberfranken. Ich bin dort in einem Dorf aufgewachsen, bin dann irgendwann in die Stadt gezogen. Damals war's da auch sehr gut. Da gab's 'ne große Szene, man war irgendwie links oder hatte mit Drogen zu tun – das waren diese beiden großen Attraktoren, die die Leute aneinandergebunden haben –, oder hat sich irgendwie für Popkultur interessiert, das war aber noch vor der Zeit, als dann mit Techno und HipHop ganz neue Szenen entstanden sind. Damals ging das noch alles ganz gut zusammen.

Ich hab da eigentlich nichts vermisst, lange Zeit, und hab mir dann idiotischerweise gedacht, das würde auch immer so weitergehen. Nur sind dann irgendwann die Leute, mit denen ich aufgewachsen bin, in bürgerliche Lebensläufe reingerutscht. Ich bin da jetzt ein absurdes Phänomen im Ortszusammenhang, eine Art Freak, lebe immer noch so studentischen Lifestyle, mit ganz vielen Platten und Dingen um mich herum, die mich relativ immobil machen. Gleichzeitig habe ich auch Familie, lebe mit meiner Freundin und unseren beiden Kindern zusammen.

Ich betrachte den Ort, wo ich lebe, als Ort, an den ich immer zurückkehren kann. Nicht im beschissenen Sinne von Heimat, sondern einfach als Rasthof. Ich bin viel auf Reisen und mir gefällt eigentlich ganz gut, dass daheim so wenig los ist, sonst würde ich mich sowieso aufzehren mit meinen fünf Millionen Interessen, die ich so habe.

Ich bin wohl der überzeugte Provinzler in dieser Runde. Ich bedaure es mittlerweile manchmal, dort festzuhängen, aber ich dachte lange, es wäre eben möglich, da zu bleiben und sich mit Leuten umgeben zu können, die ähnliche Interessen haben. Mir war nicht klar, und das ist natürlich persönliche Dummheit, dass die Leute, wenn das Studium zu Ende ist, verbürgerlichen.

[Walter] Warum geht man nicht aus Frankfurt weg, habe ich mir überlegt, als ich euch zugehört habe. Ich glaube, es gibt zwei verschiedene Begründungen, die auch wiederum im Kontrast stehen oder sich fast widersprechen. Die eine ist sehr biographisch, ein kleinbürgerliches Sicherheitsbedürfnis, was mit Jobs zu tun hat. Ich hatte immer Jobs, die man nicht einfach in eine andere Stadt übertragen konnte. Früher bin ich Taxi gefahren, habe damit mein Geld verdient. Damals konnte man noch nicht mit Navi in jeder beliebigen Stadt Taxi fahren. Dann hatte ich meinen Radiojob, der auch nicht ohne weiteres, in der Freiheit, die ich damals hatte, übertragbar war. Und gleichzeitig hatte ich immer eine riesige Skepsis oder auch Verachtung gegenüber Leuten, die eine andere Stadt brauchen, damit sie ein gutes Leben führen, etwas Interessantes erleben konnten. Ich hatte immer diesen Stadtflüchtlingen gegenüber, egal ob das die Berlin-Flüchtlinge in den 1990ern waren oder auch früher schon, eine große Herablassung. Nach dem Motto: »Wer's hier nicht schafft, der schafft's auch nirgendwo anders ...«
Gleichzeitig ist es natürlich auch eine Bequemlichkeit, in Frankfurt war es relativ einfach, sich mit geringen Mitteln eine bestimmte Position zu erarbeiten. Man konnte in Frankfurt immer relativ leicht eine markante Position einnehmen, ohne dass man sich besonders bemühen musste, gerade gegen diese Sponti-Linke, die dann später zur Ursuppe der Grünen wurde.

[Engelmann] Was sind denn die signifikanten Änderungen an den Orten, die ihr jetzt beschrieben habt, und zu denen ihr Euch irgendwie verhalten musstet und müsst?

[Brauneis] Es hat sich wahrscheinlich in keiner Großstadt in Deutschland so viel geändert wie in Köln, würde ich mal behaupten. In Berlin hat sich natürlich auch viel verändert, aber ja eher nach einem Gentrifizierungsbauplan, in Köln war das dagegen eine Achterbahnfahrt. Mitte der 90er war Köln immer noch Nabel der Kunst- und Musikwelt, zumindest der westeuropäisch/nordamerikanischen. Damals war unverhohlen von zwei Kunstmetropolen der »West-Kunst« die Rede, nämlich New York und Köln, und das wurde nicht in Frage gestellt. Das begann sich Ende der 1990er-Jahre zu verändern, als der erste von drei Berlinumzugsschüben stattfand und zwar der Generation um Diedrich Diederichsen, Christoph Gurk, Isabelle Graw mit *Texte zur Kunst*, usw., die sind 97/98 umgezogen.
Anfang der Nullerjahre hat die zweite Umzugswelle nach Berlin vor allem den Musikbetrieb betroffen, es zogen einige Label nach Berlin. Gleichzeitig gab es den Verlust der hegemonialen Stellung von Köln, die auch viel mit dem Bonn-Berlin-Umzug zu tun hatte, ein ganz platter bundespolitischer Grund.
In Köln kam dazu, dass dort 1999 der G8-Gipfel stattfand, und wie das immer so ist, blieb einiges der extremen Aufrüstung bestehen, es gab immer weniger Möglichkeiten, Sachen im öffentlichen Raum zu machen, Ateliers gingen flöten, diese ganze klassische Geschichte. Das war dann eine richtige Talsohle, immer mehr Leute sind nach Berlin, und die Situation in Köln war immer repressiver und hat sich eigentlich erst jetzt vor drei bis vier Jahren wieder erholt, zum einen durch regionalpolitische Entwicklungen, aber auch durch den Attraktivitätsverlust von Berlin, das immer teurer geworden ist. Sogar Alfred Biolek ist jetzt zurückgekommen ... (lacht)

[Walter] Alfred Biolek ist also der Indikator ...

[Brauneis] Zumindest für die Studienratskulturszene war die Tatsache, dass Biolek vor zwei Jahren nach Berlin zog, glaube ich, ähnlich schlimm, wie für uns, als *Texte zur Kunst* nach Berlin zog.

[Meinecke] Alfred Biolek, der mal, glaube ich, 1979 neben mir in der King's Road in einem Buchladen in einem Buch blätterte. Immer da wo's passiert.

[Ullmaier] Wenn wir jetzt schon von Berlin reden: Sind die Umzüge nach Berlin Zeichen eines neuen Zentralismus? Und wie sah die »Deutschlandkarte« denn früher, etwa in den 1980ern aus?

[Schneider] Wenn man sich die Frühzeit des Punk in Deutschland anschaut, dann ist ja spannend, dass das Interessante an so komischen Halb- oder Nicht-Orten passiert ist, Limburg etwa, das muss man sich mal vorstellen. Weilheim in den 1990ern war ja auch so eine Geschichte. Es gab ganz viele völlig abgefahrene, interessante, enthusiastische Sachen, und dadurch, dass Berlin Hauptstadt wurde, ist ganz viel dahin gesogen worden und jetzt hat man ganz viele Berliner Produktionen, die aber fast alle nur so halb interessant sind.

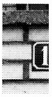
veranstaltet hat, muss die in Berlin nicht veranstalten, weil andere die machen. Jemand, der in Marburg einen kleinen Infostand mit linksradikaler Literatur organisiert hat, muss den in Berlin nicht mehr organisieren, was aber nicht automatisch heißt, dass den in Marburg jemand organisiert, wenn er weg ist. Das mag jetzt vielleicht ein wenig linksradikal-träumerisch klingen, aber ein wenig sehe ich bestehende Strukturen verglimmen durch die Wegzüge.

[Walter] Liegt es vielleicht einfach daran, dass man in Berlin ein Leben ohne Reibung, ohne spürbare Gegner führen kann und dass es natürlich Freiräume gibt. In der alten BRD war ein Leben ohne Konfrontation nicht möglich. Da ist immer ein Gegenüber, ein unterdrückendes Gegenüber oder ein einschränkendes Gegenüber dagewesen, was in Städten wie Hamburg oder Frankfurt spürbar gewesen ist. In Berlin stellen sich, auch über den Boom und die kapitalistische Logik der kreativen Stadt, ganz andere Konfrontationen.

[Brauneis] Meine Beobachtung ist, dass bei vielen, die aus Köln nach Berlin gegangen sind, aus Produzenten Konsumenten geworden sind. Die Leute sind eigentlich berauscht von den Möglichkeiten und vergessen, dass sie selber mal ihren Beitrag, ihren subkulturellen Beitrag zu was auch immer geleistet haben. Jemand, der in Göttingen eine monatliche Breakcore-Partyreihe

[Engelmann] Wenn wir sowieso von der Berlin-Frage nicht wegkommen: Alex, für dich war Berlin ja schon länger Hauptstadt, was hat sich aus deiner Perspektive dort verändert?

[Pehlemann] Berlin war für mich immer the place to be, ist es bis heute: Wenn's in Leipzig jetzt nicht funktioniert, bin ich entweder in Osteuropa oder Berlin. Ich kann mir keine andere Stadt in Deutschland vorstellen, muss ich ganz ehrlich sagen.
Nach dem Mauerfall war in Westberlin bald eigentlich nur in Kreuzberg noch was los und plötzlich war man wieder nur im Osten unterwegs, wo man vorher auch schon unterwegs war. Prenzlauer Berg, Mitte, wo vorher eher die klandestinen Sachen waren … wo *FDJ*-Clubs okkupiert wurden, Ende der 1980er. Ich war weiter viel in Berlin, aber das hat sich Mitte der 90er ein wenig geändert, als es über diverse Förderungen – Ostförderung, Toleranzförderung, Demokratieförderung, Antifaschismusförderung, Aufstand der Anständigen und so – eine Geldpumpe gab, die angeworfen wurde, während sich gleichzeitig die Strukturen in Greifswald geändert haben – aber nicht nur da, plötzlich gab's eine Hausbesetzer-Szene in eigentlich jeder mittleren Stadt im Osten. Der ehemalige Jugendpfarrer als neuer Jugendamtschef hat einfach mal drei besetzte Jugendhäuser mitten in der Stadt, 200 Meter voneinander entfernt, legalisiert und plötzlich gab es ein Bermudadreieck, man hatte diese Orte und man musste die jetzt auch irgendwie benutzen. Daher hat es irgendwann keinen Sinn mehr gemacht, permanent wegzufahren, weil es so irrsinnig war, was man plötzlich alles tun konnte, es gab eine Energie, die sich mindestens bis Ende der 90er gezogen hat. Im Osten zu bleiben war aber auch, gebe ich gerne zu, ein Goutieren des Verfalls. Greifswald war ein wundervolles Ruinenfeld, ist aber mittlerweile komplett durchgentrifiziert, mit Mieten wie in München …



Über *Zonic* und den Club hatte sich ein Netzwerk entwickelt, das zudem bis ins nahe Szczecin reichte, und es gab vor Ort einen sehr aktiven Kreis von Leuten; wir hatten irgendwann ein Studio, ein eigenes Soundsystem, die Zeitschrift, Leute, die designt haben und sehr viele gute DJs. Verdient hat natürlich niemand was mit alldem, aber es war trotzdem ein Grund, da bleiben zu können, nicht nach Berlin gehen zu müssen, wo man sich wahrscheinlich immer stärker behaupten hätte müssen. Im Sinne der Selbstverwertung war das natürlich tödlich, weil wir uns dort eingekapselt haben – ich dann auch noch sehr viel länger als die anderen – und nicht herausgegangen sind, um uns vielleicht kulturökonomisch zu verwerten, das Wissen, das Netzwerk, das man sich irgendwie erarbeitet hat, das soziale Kapital irgendwo mal wirksam werden zu lassen.

[Schneider] Man macht in der Provinz was auf, damit man die Welt zu sich reinholen kann ... die Hälfte der Leute hier am Tisch war schon mal bei mir in Bamberg eingeladen, die andere Hälfte ...

[Walter] ... war in Greifswald!

[Schneider] ... genau. Ich kenne Greifswald durch dich, Alex, durch deine Augen, durch den Club, wo du mich hingeführt hast, und es ist ja echt scheiße für Greifswald, wenn du da weg bist. Denn es ist ja nicht nur so, dass du da was initiiert hast, du hast da ja einen unglaublichen Horizont reingebracht, denn meistens kennen die Leute nicht einerseits Polit-Sachen, andererseits Musik-Sachen und drittens Kunst-Sachen, die interessieren sich maximal für eins davon. Deswegen ist es wichtig, dass jemand wie du noch da ist, die Provinz braucht nämlich genau die Leute, die sie ständig vertreibt ...

[Pehlemann] Um das ganz kurz zu Ende zu führen: Wir haben diesen Club dann verloren, das Haus wurde an den Alteigentümer aus dem Westen restituiert und nach zehn Jahren sinnlosen Leerstands letztens abgerissen. Wir wollten immer einen neuen gründen, aber das lebte sich alles auseinander ...
Jetzt bin ich in Leipzig, ich mag die Stadt, goutiere auch hier den Teilverfall, der noch da ist, aber man sieht natürlich, dass auch da eine Gentrifizierung in gewissen Teilen vor sich geht, wenn auch die Stadt so weit geschrumpft und ökonomisch so arm dran ist, dass einfach klar ist: Wenn es überhaupt noch passiert – wovon man nicht mehr ausgehen kann –, dann wird das Ewigkeiten dauern. Das ist so ein bisschen Überwinterung, ob mir das kulturökonomisch hilft, das ist ja noch 'ne andere Frage. Ich könnte jetzt auch gut und gerne in diese alternativen und auch teilweise illegalen Strukturen reingehen und da was machen, aber das mach' ich jetzt eben nicht, eher frage ich mich: Wo geht das eigentlich hin mit mir, als Hartz-4-Empfänger mit abgeschlossenem Kunstgeschichtsstudium, der seit über 'nem Dutzend Jahren in diesem Freifeld rumwuselt.

[Engelmann] Eine Migration an einen linken Ort, als der Leipzig gilt, so wie man früher vielleicht nach Göttingen gezogen ist. Aber was sind denn »linke Orte« heute? Oder was ist passiert an ehemals »linken Orten«, wie etwa Frankfurt ...

[Ullmaier] Das wäre interessant, ob man das mal rekonstruieren kann, denn wenn man etwa die Studentenbewegung betrachtet, da war intellektuell das Zentrum im Prinzip schon Frankfurt ...

[Walter] Mhm, rekonstruieren, ja klar, kein Problem. Na ja, es gab mehrere Wellen von Hausbesetzungen, es gab den sozusagen »original Häuserkampf« in den 1970ern, der getragen war von der damaligen radikalen Linken, die aber durchaus auch schon gespalten war in ML-Linke und die Sponti-Linke. Im Westend gab es Straßenzüge, das kann man sich, wenn man heute da durchfährt, absolut nicht mehr vorstellen, wo aus der Hälfte der Häuser rote, schwarze oder schwarz-rote Fahnen raushingen. Heute ist das ein fast menschenleeres Viertel, nur noch Büros und Agenturen und Anwälte und Kanzleien und so weiter.
Und dann gab es Ende der 70er eine zweite Bewegung, die eher von jugendlicheren Leuten aus dem Anarcho-Umfeld ausging, die aber schon von der ersten Generation der Hausbesetzer argwöhnisch beäugt wurde, weil die schon mit der Transformation in die grüne Partei begonnen hatte, etwas, was die ganze, auch subkulturelle Geschichte von Frankfurt absolut prägt: dieser Werdegang, personifiziert in den bekannten Figuren, durch den alles an subkulturellen Äußerungen, was nach dieser Generation Fischer, Cohn-Bendit und so weiter kam, delegitimiert wurde, weswegen Punk beispielsweise in Frankfurt nur in Gestalt der Böhsen Onkelz stattgefunden hat ...
Es kam einfach in Frankfurt keine richtig interessante – kulturell auch interessante – Linke mehr zustande, und das ist eine ziemlich fatale Entwicklung, an der Frankfurt im Grunde bis heute krankt. Es gab nur singuläre Figuren wie Achim Szepanski, dessen irgendwie linksradikale, editorische Praxis überhaupt nicht darauf angelegt war, dass da sich etwas Soziales drum gruppiert

[Engelmann] Ein anderes Beispiel ist München, was man vielleicht weniger als klassischen linken Ort gespeichert hat, aber vielleicht im Kontext Disco als so etwas wie einen queeren Ort?

[Meinecke] In München kann man von Wolfgang Tillmans *AIDS-Memorial* am Sendlinger Tor bis zur *Deutschen Eiche* gehen und dabei 20 einschlägig interessante queer codierte Lokale und Clubs besuchen. Es gibt diese doch irgendwie angenehm berührende geschichtsgesättigte Gegend, wo sehr viel queeres Nachtleben stattfindet, aber eben das andere auch dazwischen mit drin – wobei natürlich die Musik, die ich, wenn ich abends weggehe, gerne höre – House in verschiedenen Abstufungen – ohnehin schwul codiert ist …
Es gab immer eine »Sissi Culture« in München, es gibt keine Kriegerdenkmäler oder so, München ist Rokoko und Disco.
Für mich waren Punk und Disco nie ein Gegensatz, sondern beide waren gegen diese Authentizitätsmythen, die natürlich immer männlich oder heteronormiert besetzt waren, beides war Plastik, beides wies auf die Gemachtheit von Musik und hat mir beides gefallen.
Was die Münchner Linke betrifft, ist natürlich das große Jahr 1919 zentral, aber es gibt daneben wahnsinnig viele sehr interessante Geschichten, wo ich bis heute noch immer dazulerne: dass zum Beispiel Dachau eine ganz klare linke Geschichte hatte und die Nazis deswegen das KZ als eine Art von Rache dorthin setzten.
Und in München gibt es die Reibungen zwischen der SPD-Regierung, die man nicht als links bezeichnen kann, sondern die eher so patriarchal-onkelhaft regiert, und der CSU-Landesregierung in derselben Stadt, das ist eine Reibung, die jemanden wie mich, der in Hamburg aufgewachsen ist, reizt, weil Hamburg mit solchen Widersprüchen nicht umzugehen gelernt hat – ich glaub, das wird Hamburg jetzt durch die Goldenen Zitronen beigebracht …

[Walter] Aber in Hamburg findet – zumindest von außen betrachtet – mit dieser *IKEA*-Initiative, mit Gängeviertel und so weiter, eine Form von Re-Politisierung statt und das scheint mir doch – wieder von außen betrachtet – eine spezifisch hamburgische Qualität zu sein, dass es da die Verknüpfung von einer subkulturell im Punk – weniger in Disco, aber im intelligenten Punk – fußenden Politisierung, als Kontinuität eigentlich bis heute gibt.
Hamburg hat da tatsächlich einen Sonderstatus, den Berlin zum Beispiel als »politische Stadt« komplett eingebüßt hat. Berlin ist im Grunde das Proto-Beispiel für die – im schlechten Sinne – kreative Stadt, als neoliberales Modell der kreativen Stadt. Und in Hamburg *scheint* es so – ich weiß nicht, ob es so ist – dass die richtigen Leute wohl dort geblieben und nicht nach Berlin gegangen sind …

[Schneider] Aber ist das nicht auch eine Frage der Zentrierung? Wenn in Berlin irgendwo was passiert, passiert das ja immer im anderen Viertel und man zieht dann eben weiter in ein anderes, aber in Hamburg sind die Orte, um die es geht, ja tatsächlich Zentren, also die interessanten Gegenden in Hamburg, wo man interessante Erlebnisse hat. Hamburg hat ein Zentrum, um das man kämpfen oder von wo man auch vertrieben werden kann.

[Engelmann] Aber wenn es um Kämpfe um Orte geht, könnte man doch auch mal die grundsätzliche Frage stellen, ob die Linke überhaupt so was braucht wie ein positives Verhältnis zu Orten, was ja nicht ausschließt, dass sie natürlich Orte braucht …

[Schneider] Vielleicht müsste man an dieser Stelle eine Binnen-Typologie des Orts einführen: Es gibt ja reale Orte, um die man kämpft – da will ich bleiben, da will ich nicht vertrieben werden – aber es gibt auch die imaginären, die Wunschorte, und natürlich braucht man Orte, auf die du ordentlich draufprojizieren kannst, also wäre die Frage ja die: Braucht eine Linke eher Wunschorte oder eher reale, wo sie stationiert ist, um die sie kämpfen kann oder braucht sie sogar Festungen?

[Meinecke] Aber ist das nicht ein altmodischer Gedanke: dass man um einen Ort kämpfen muss? Natürlich muss man das im Fall St. Pauli, da musst du um jeden Quadratmeter kämpfen und wahrscheinlich gehört der schon jemand anderem …
Die Frage »Wem gehört überhaupt dieser Flecken Asphalt?« ist doch auch so eine klassische linke Technik …

[Ullmaier] Das klassische »Das ist unser Haus!«, Ton Steine Scherben, Verteidigungshaltung ... anti Google-Streeview eigentlich, der Spießer verpixelt seine Fassade, damit er seine Art von Würstchen heimlich grillen kann. Aber das kann ja auch was Positives sein: Wir haben hier einen Raum, wo wir uns nicht sexistisch anmachen lassen müssen, zum Beispiel. Und den gab's vorher nicht ...

[Walter] Ich würde ganz banal sagen: Orte werden schon gebraucht – und je feindlicher die Umgebung und je unwirtlicher der große Ort, desto wichtiger ist es, dass es konkrete Orte gibt. Also ... simplify that!!

[Schneider] Man braucht Rückzugsräume; das wurde früher in der Linken negiert: Es gibt ein besetztes Haus, da gehört aber auch allen alles, da kannst du auch nicht sagen, das ist meine Türe und die mach' ich jetzt zu!, da gab's immer diesen Kollektivierungsgedanken, auch des Privaten, der natürlich nur dazu geführt hat, dass sich die Leute aufgerieben haben, oder dass die Kinder von diesen Leuten dann heute alle von der *FDP* eingesammelt werden können. Man braucht schon einen Ort, wo man sagen kann: Hier bin ich jetzt auch mal im vorpolitischen Raum, hier lieg ich einfach nur rum. Diese Orte werden einem ja genommen ...

[Brauneis] Aber wenn man ehrlich ist, muss man doch eingestehen, dass, praktisch, der »linke Ort« – oder der »Ort der Linken« –, von dem aus heute gesprochen oder agiert wird, ein anderer ist als vor zehn oder 15 Jahren. Das heißt, dass sich eine radikale Linke – wenn wir jetzt mal die ZITRONEN und Umfeld für Hamburg nehmen – eigentlich nicht mehr um radikal linke Inhalte kümmert, einfach weil die Scheiße eine noch viel größere geworden ist; dass sie sich eigentlich um linksliberal-bürgerliche Sachen kümmern müssen. Das heißt, die radikale Linke wurde in 15 Jahren Urbanismusdiskurs so in die Knie gezwungen, dass die sich jetzt um Sachen kümmern muss, um die sich früher andere kümmerten.

[Schneider] Ja, aber das liegt auch daran, dass es die anderen einfach gar nicht mehr gibt. Es gibt ja keine Linksliberalen mehr ...

[Brauneis] Aber das ist ein Problem! Denn aus der Nummer kommen wir nicht raus. In Hamburg gingen die ganzen Proteste los, weil Ted Gaier in einer Broschüre gelesen hat, dass unter anderem mit den GOLDENEN ZITRONEN für Hamburg geworben wird, für Investoren.

[Meinecke] Das haben wir ihm witzigerweise sogar geschickt, weil es eine Beilage der *Süddeutschen Zeitung* war, die in Hamburg gar nicht beilag. Das war eine Beilage, die einfach nur »Hamburg« hieß, und da war auf der Titelseite der *Pudel Club* abgebildet und die Hafen-City, die GOLDENEN ZITRONEN und die *Elbphilharmonie*, und das ist natürlich ein Alarmzeichen!

[Brauneis] Aber jetzt passiert doch der größte Gag: Es entsteht eine Widerstandsbewegung, genau dagegen, und das Bürgertum findet die Widerstandsbewegung auch wieder toll!

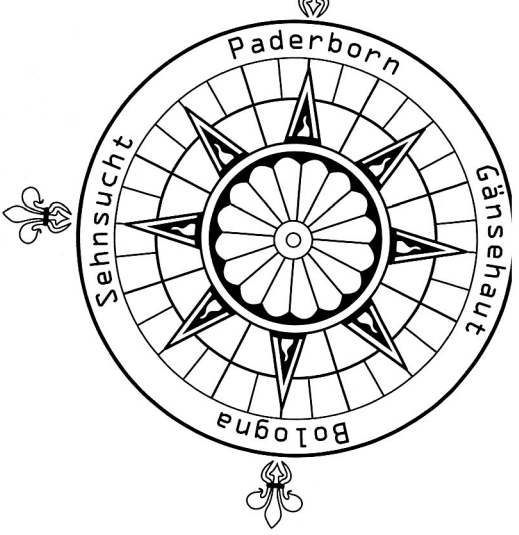
[Meinecke] So wie Stuttgart 21 halt.

[Brauneis] Im Rücken dieser neu entdeckten Liebe für die Subkultur werden die Mittel für die klassische Kultur, sagen wir mal die Gelder für Theater und so weiter radikal gekürzt. Und wer steht dagegen auf? Rocko Schamoni! Das heißt, die müssen sich praktisch um alle Ebenen kümmern und werden gleichzeitig immer wieder eingesackt.

[Pehlemann] Aber noch mal zurück zur Frage, ob die Linke Orte braucht: Ja, wo soll die Linke denn sonst zur Linken werden? Allerdings hat die Rasanz zugenommen, mit der Generation für Generation durch diese Orte gespült wird, Bologna-mäßig gewissermaßen. Im Semester bricht ganz viel weg, weil die Leute sich gar nicht mehr auf diese Orte einlassen, man hat diese Extrem-Fluktuation, und man hat Leute, die willig sind, aber trotzdem sagen: Tut mir leid, heute muss ich lernen, und morgen kann ich auch nicht, Vorlesung und so ... Unsereins hat sieben Jahre studiert, ich kenne Leute, die haben zwölf Jahre studiert – das hat man natürlich auch in diese Kultur und die Politik hineingebuttert: diese Zeit, diese Lebenszeit.

[Walter] Man könnte doch fragen, ob es eine nicht-reaktionäre, linke, politische Aufgabe wäre, anti-flexibel zu sein sozusagen. Also die Flexibilisierung zu bekämpfen – *diese* Art der Flexibilisierung – und das »Recht auf Ort« zu postulieren.

[Schneider] Ich finde, Verweigerung war immer schon eine sehr gute linke Praxis ...



[Walter] Ich glaube, dass der Rekurs auf – mehr oder weniger – bewährte linke Praxen da vielleicht nicht weiterführt, wichtiger wäre vielleicht ein vorübergehendes, strategisches ... nicht Verweigern, sondern Postulieren: Flexibel sein ist super, aber sich zwangsflexibilisieren zu lassen ist nicht so super, und dagegen ... ja, was dagegen? Orte – nicht verteidigen, sondern Orte finden – die Kriterien des Flexiblen zu thematisieren und ein mehr oder weniger selbstbestimmtes, nomadisches Verteidigen gegen die Diktate der Flexibilität hinzubekommen. Weiß nicht, ist jetzt ein bisschen abstrakt ...

[Schneider] Aber was meint man eigentlich damit? Meint man mit »flexibel«, dass man jetzt jederzeit abrufbar schon im Zug sitzen muss, bevor das Handy klingelt?

[Walter] Nein, als Lebensentwurf, als Gegenentwurf zur »Bologna-Generation«, in Anführungszeichen, die es gar nicht anders kennt. Ab und zu habe ich Lehraufträge und sehe dann diese Lebensentwürfe – oder nicht mal Entwürfe, sondern Lebensdiktate, die diese Zwanzig-/Fünfundzwanzig-/Dreißigjährigen vollkommen verinnerlicht haben, wo völlig klar ist: Sie sind heute in Paderborn und morgen in Greifswald und übermorgen in ... Bologna.

[Engelmann] **Dann wäre es also wichtig eine Art Selbstreflexivität dem eigenen Ort gegenüber zu entwickeln, was völlig wegfällt, wenn man mit 23 irgendwie und vor allem irgendwo das Studium beendet ...**

[Walter] Dann gibt es keine eigene Stadt.

[Ullmaier] **Darüber hinaus gibt's ja diese imaginären Orte oder eben auch Diskurs-Orte: Wie sind diese Sehnsuchtsorte? Gibt's die überhaupt noch?**

[Pehlemann] Ich bekomme ein wenig Sehnsucht bei Osteuropa, wovon ich vorhin meinte, da lande ich mal – da lande ich garantiert eben nicht mehr, weil sich das auch alles so radikal verändert hat. Es ist radikal überschrieben, und zwar in tausendfach grelleren Farben als hier.

[Meinecke] Wobei so ein Sehnsuchts-Ort ja für viele – auf der gesamten Welt – gerade Berlin ist. Bei mir sind die Sehnsuchtsorte musikalisch besetzte Orte, Memphis, New Orleans, New York ...

[Brauneis] Aber nicht das New York von 2010 oder?

[Meinecke] ... Detroit, Chicago ...

[Walter] ... das sind imaginäre Orte ...

[Meinecke] Eben! In Chicago bin ich durch die Southside gelaufen, habe das *Warehouse* gesucht, und es gibt nicht mal mehr den Keller, nicht mal ein Loch! Selbst die jüngste Vergangenheit ist schon imaginär. Aber man will es zumindest nachzeichnen und dort gestanden haben, um sich der Magie dieses Ortes wenigstens mal kurz ausgesetzt zu haben, die aber natürlich ein Konstrukt ist, das ist ja klar. Aber darum ja auch Sehnsucht.

[Ullmaier] **Wie sieht dieses Phantasma überhaupt aus, wenn man näher hinschaut? Ein imaginäres New York ist ja gar kein Ort, sondern eine komische ...**

[Meinecke] Aber das Haus, in dem das *Max's Kansas City* war, *steht* ja noch, und dann stehst du vor der Mauer und denkst immerhin: »Das war mal *Max's*.«

[Walter] Ja, und was passiert da?

[Meinecke] Gänsehaut!

[Walter] Echt? Ist das nicht eine Selbstbeschwörung?

[Meinecke] Natürlich, klar.

[Engelmann] **Wann kriegst du denn Gänsehaut?**

[Walter] Nie.

POST POP

Roger Behrens

›S, M, L, XL‹

I.

Jericho – hebr. ›Mondstadt‹, »uralte, womöglich überhaupt die weltälteste bekannte Stadt in der Jordanniederung, bekannt aus der Erzählung seiner unter der magischen Wirkung des Trompetenschalls (und der Bundeslade) der Israeliten eingestürzten Mauern.«[1] – »Rahab aber, die Hure, samt dem Hause ihres Vaters und alles, was sie hatte, ließ Josua leben. Und sie wohnt in Israel bis auf diesen Tag, darum dass sie die Boten verborgen hatte, die Josua auszukundschaften gesandt hatte gen Jericho.«[2]
(Pop ist die Illusion, die Subalternen glauben zu machen, dass sie die wahren und wirklichen Bewohner der Städte sind – dass man sich an ihre Namen, ihre Musik und ihre Lebensweise erinnern wird, wenn die Städte schon längst dem Erdboden gleich gemacht sind ...)

II.

Ende Juli 64 werden drei der vierzehn Stadtteile Roms vollkommen durch ein Großfeuer zerstört; nur vier Stadtteile bleiben unversehrt. Schon kurz danach gibt es Mutmaßungen darüber, dass Kaiser Nero selbst der Brandstifter war und das Feuer legen ließ. Er soll singend und Lyra spielend den Brand beobachtet haben. In Mervyn LeRoys Monumentalfilm *Quo Vadis?* (USA 1951) ist der von Peter Ustinov dargestellte Nero dem Wahnsinn verfallen; er will Rom zerstören, um eine neue Stadt mit Namen Neropolis errichten zu lassen: eine Stadt der Kunst soll es werden ... – Die von Miklós Rózsa komponierte Filmmusik war übrigens eine der ersten, die auf Schallplatte veröffentlicht wurde.
(Pop ist ein Kompromiss mit den bestehenden Verhältnissen und benutzt die Stadt als Bühne für die Inszenierung einer imaginären Gegenstadt: »We built this City on Rock and Roll« – tatsächlich wurde aber bisher kein einziges Haus errichtet ...)

III.

Das moderne Leben als Programmmusik. 1830, nach der Pariser Julirevolution, die Eugène Delacroix noch im selben Jahr mit seinem berühmten Gemälde »Die Freiheit führt das Volk« zu allegorischer Anschaulichkeit bringt, hat der Komponist Hector Berlioz andere Probleme: er ist unglücklich verliebt, gibt sich dem Rausch hin. Mit seiner »Symphonie fantastique« erzählt er von diesen »Episoden aus dem Leben eines Künstlers«. Mit der leitmotivischen *idée fixe* antizipiert Berlioz eines der wesentlichsten Prinzipien des Pop.
(Pop und Stadt konvergieren in dem Spektakel eines Lebensstils ...)

IV.

Die mit dem Kapitalismus des neunzehnten Jahrhunderts wuchernden Städte, die gewaltig sich ausdehnenden Industriestädte, sind laut, sehr laut, *unheimlich laut*. Eigentlich keine Orte für die Kunst, für die Musik – mutmaßt zumindest Karl Marx: »Ist Achilles möglich mit Pulver und Blei? Oder überhaupt die ›Iliade‹ mit der Druckerpresse oder gar Druckmaschine? Hört das Singen und Sagen und die Muse mit dem Pressbengel nicht notwendig auf, also verschwinden nicht notwendige Bedingungen der epischen Poesie?«[3]
Es braucht mithin eine Kunst, eine Musik, die lauter ist als die Große Industrie, die sich einen Ort schafft, an dem sie den Fabriklärm übertönt. Als 1855 in Paris die offiziell zweite Weltausstellung stattfindet, eröffnet Jacques Offenbach gleich in unmittelbarer Nähe des Ausstellungspalastes sein *Théâtre des Bouffes-Parisiens*. Die dort drei Jahre später uraufgeführte zweiaktige Operette *Orpheus in der Unterwelt* wird ein finanzieller Erfolg über Jahre hinweg.

CITY LIFE

(Im Tonfilm werden der diegetische und der extradiegetische Einsatz von Musik unterschieden: erklingt Musik im innerfilmischen Kontext der Handlung, zum Beispiel eine Band in einer Kneipe, wird von diegetischer Musik gesprochen; außerfilmische Hintergrundmusik wie etwa Orchesterklänge während die Kamera über die Prärie fährt, nennt man extradiegetisch. – In der alltäglichen Verschränkung von Pop & Stadt und Stadt & Pop vereinigt sich dies: Das fängt im Prinzip schon mit *Blackboard Jungle* [USA 1955][4] oder *Orfeu Negro* [BR, F, I 1959][5] an und setzt sich mit *Clockwork Orange* [GB 1971] oder *Shaft* [USA 1971] fort.[6] Schließlich *Saturday Night Fever* [USA 1977], *Quadrophenia* [GB 1979] oder *Wild Style* [USA 1983]: Die Popstadt ist Bühne und Theater, richtiges Leben im falschen und Camera Obscura zugleich …)

A History of Pop in the Shape of a City[7]

I.

Die Verbindung von Pop und Stadt vollzieht sich über drei Ebenen historischer Entwicklungen, die mit der Geschichte der Moderne und damit der Verfestigung der kapitalistischen Gesellschaft immanent verkoppelt sind:
Erstens geht es um den Zusammenhang von Kultur und Stadt: Ab wann haben Städte »Kultur« und ab wann handelt es sich dabei um eine »Stadtkultur«? Wie entsteht aus der Stadtkultur eine Kulturstadt?
Zweitens geht es um den Zusammenhang von Musik und Stadt beziehungsweise Musikleben und Stadtleben: Wie hat sich die Musik zu einer Kunstform entwickeln können, die sich über den städtischen Raum ausbreitet (einschließlich Radio, einschließlich Muzak etc.), die zur akustischen Orientierung innerhalb der Stadt wird? (Orientierung hier als »Ostung« (Peter Brückner), nämlich Selbstverortung. »Ich halte das in der Innenstadt nur noch aus, wenn ich wenigstens gute Musik über meinen MP3-Player höre!«)
Drittens geht es um Pop und Stadt, wobei Pop eben mehr ist als die Summe aller Bestandteile von Musik, Kultur und Musikkultur …

II.

> »Die Bourgeoisie hat das Land der Herrschaft der Stadt unterworfen. Sie hat enorme Städte geschaffen, sie hat die Zahl der städtischen Bevölkerung gegenüber der ländlichen in hohem Grade vermehrt und so einen bedeutenden Teil der Bevölkerung dem Idiotismus des Landlebens entrissen.« Marx und Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei* (MEW Bd. 4, S. 466)

Die Entwicklung der in der modernen Gesellschaft als ›Kultur‹ bezeichneten Sphäre ist aufs engste mit dem Prozess der Verstädterung verbunden. Spätestens die Herausbildung einer Massenkultur im neunzehnten Jahrhundert fällt mit der Urbanisierung unmittelbar zusammen und hat in den großen Metropolen ihren historischen Ort wie Ausdruck gleichermaßen.
Diese Konvergenz von ›Kultur‹ und ›Stadt‹ stellt sich in zwei – sich indes allerdings vielfältig überschneidenden, also keineswegs gradlinigen – Perspektiven dar:
Zum einen ist es die Etablierung einer *Lebensweise*, die – schematisch und vereinfachend verstanden – in der Kultur ihre Ideologie und in der Stadt ihre Manifestation findet. (Schematisch und vereinfachend, insofern hier tatsächlich eine Dialektik wirkt, nach der ›Kultur‹ sich ebenso in der oder als ›Stadt‹ manifestiert, wie auch ›die Stadt‹ selbst sich als ›Kultur‹ ideologisch verdichtet.)
Zum anderen – und vom allgemeinen Bezug auf die unterschiedlichsten Lebensweisen der Menschen keineswegs zu trennen – sind es die Künste, die sich in den differenzierten Ebenen von ›Kultur‹ und ›Stadt‹ verteilen: Über Literatur, Malerei, Musik, Plastik und Architektur sind ›Kultur‹ und ›Stadt‹ miteinander verschränkt. Ein Zusammenhang, der sich durch neue Kulturtechniken der sogenannten »Neuen Medien« und die dazugehörigen Künste (Fotografie, Film, Schallplatten- und Radiomusik etc.) schließlich als wesentlich für die Dialektik von ›Kultur‹ und ›Stadt‹ erweist: alle moderne Kunst ist städtische Kultur.
Der Moderne ist die Komplexion von Stadt und Kultur als Lebensweise immanent; eine Komplexion, die in ihrer Dialektik von der in höchster Widersprüchlichkeit sich durchsetzenden Kapitallogik bestimmt ist. Deshalb sind Kultur und Stadt nicht einfach dem Überbau zuzuschlagen, sondern bilden gleichzeitig Ausdruck und Innervation der ökonomischen Basis beziehungsweise der Produktionsverhältnisse. Mehr noch: Infolge der Dynamik von Verstädterung und Kulturalisierung kommt es im zwanzigsten Jahrhundert zu einer Nivellierung von Basis und Überbau (die ein Modell bilden, das in der Kritischen Theorie ohnehin nur als Schema zu verstehen ist). »Kultur« kulminiert schließlich in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu »a whole way of life«, also zu einer ›umfassenden Lebensweise‹, mit der sich Urbanismus, Modernismus und Kapitalismus scheinbar immer wieder neu miteinander verschränken lassen (können).
Das, was im engeren Sinne ›Kultur‹ heißt, löst sich sukzessive in den (technischen) Medien auf; die ästhetische Qualifizierung der Kultur, die noch im neunzehnten Jahrhundert auf den engen Rahmen kanonisierter Künste beschränkt blieb, wird nun um Felder der Alltagspraxis (maßgeblich in Bezug auf Freizeit) erweitert. Nicht zuletzt durch Kino und Fernsehen wird die Wahrnehmung primär durch den Gesichtssinn, also visuell, organisiert – und das gilt für Kultur und Stadt gleichermaßen. Die taktile Rezeption (zum Beispiel im Straßenverkehr, aber auch beim Tanzen) wird dabei genauso vom Optisch-Visuellen dominiert wie die Musik – die sich von den 1950er- bis zu den 1990er-Jahren nachgerade als Leitkunst etablierte (nicht trotz, sondern wegen der Vorherrschaft des Auges gegenüber dem Ohr und anderen Sinnesorganen).

III.

Die Entwicklung von Musik und Stadt verläuft parallel, wenn auch höchst widersprüchlich und keineswegs immer gleichzeitig. Schon die Antike definiert den Ort der Musik im Stadtstaat: »Platon unterscheidet die drei Komponenten Text, Tonart und Rhythmus. Für den Text gelten dieselben Maßstäbe wie für die Dichtung, und Tonart und Rhythmus müssen zu ihm passen. (Rein instrumentale Musik ist Platon fremd.) Klagende und weichlich klingende Tonarten werden deshalb ausgeschlossen, es bleiben die dorische und die phrygische, die aufrüttelnd und mild wirken sollen und für die Erziehung tapferer Wächter sich am besten zu eignen scheinen. Die Bauart der Instrumente muss diesen Einschränkungen Rechnung tragen. Flöten werden als zu vielseitig verboten, es bleiben Kithara und Leier für die Stadt, die Hirtenpfeife für ländliche Gebiete.«[8]

Erst die Renaissance nimmt das wieder auf und gibt der Musik in der Stadt (beziehungsweise mit der Stadt) eine angemessene Bühne. Ende des sechzehnten Jahrhunderts entsteht die Oper als eine originär städtische Musikform; das erste öffentliche Opernhaus wird dann 1637 in Venedig eröffnet. In der Kirchenmusik schaffen Madrigal und Oratorium einen eher weltlichen und damit auch städtischen Klangraum. Legendär für eine frühe Form städtischen Musiklebens sind die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts in Lübeck begründeten Abendmusiken: Finanziert wurden die eintrittsfreien Konzerte in der Lübecker Marienkirche von Kaufleuten und dem Rat, und dienten dazu, den »Commerzierenden Zünften« bei ihren Börsen-Geschäften eine »Zeit-Kürzung« zu geben. Überliefert ist, dass es bei den bei der Bevölkerung äußerst beliebten Musikveranstaltungen, bei denen zum Teil bis zu achtzig Musiker mitwirkten, gelegentlich zu Tumulten kam.

Mit der Klassik verfestigt sich die Beziehung von Musik und Stadt, entwickelt sich langsam zur Beziehung von Musikleben und Stadtleben. Wien bleibt mit den Namen Haydn, Mozart und Beethoven verbunden. Gelegentlich werden jetzt Kompositionen mit Städten assoziiert, auch wenn die Städte selbst noch nicht wirklich Thema der Musik sind (vgl. Haydns sogenannte *Londoner Sinfonien*).

Eine – schließlich auch thematisch-inhaltliche (Wovon handelt die Tonkunst, was ist ihr Gegenstand?) – Neuverortung der Musik vollzieht sich parallel zur ästhetischen Aufwertung von Kunst*werk* und *Kunst*schönem sowie dem Bruch mit dem Naturschönen (Hegel). Der Künstler geht jetzt als Stadtmensch in die Natur und holt mit seinen Kompositionen die Natur in die Stadt zurück: Beethovens »Pastorale« erlebt 1808 in Wien ihre Uraufführung, Teile von Mahlers dritter Sinfonie wurden vor der Gesamturaufführung 1902 in Krefeld bereits in Berlin, Budapest oder Franfurt am Main aufgeführt ... Darüber hinaus entdeckt die Kunst auch die »Natur der Stadt« (Berndt), was sich etwa in der britischen Spätromantik zeigt (zum Beispiel: zweite Sinfonie von Ralph Vaughan Williams, uraufgeführt 1914). Einher geht diese Entwicklung mit der Entstehung der großen Konzerthäuser und Etablierung der Philharmonieorchester.

Die entscheidende Verbindung zwischen Musikleben und Stadtleben vollzieht sich indes in Paris: Berlioz, Offenbach und schließlich Puccinis 1896 uraufgeführte Oper *La Bohème*: hier wird mit musikalischen Mitteln erstmals Stadtgeschichte als Geschichte der modernen Lebensweise reflektiert (die Handlung spielt in

Paris um 1830; die Vorlage ist Henri Murgers Roman *Die Boheme. Szenen aus dem Pariser Künstlerleben* von 1849).

Die Abwanderung vom Land bringt darüber hinaus die Volksmusik in die Städte und damit eigenständige urbane Musikkulturen hervor. Sie sind abhängig von den ökonomischen und technischen Entwicklungen, die seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts für die Moderne charakteristisch werden: Ausdruck findet das in einer hegemonialen Homogenisierung der Lebensverhältnisse (Massenkultur), die paradox in einer Zergliederung des Alltags besteht, sodass sich zum Beispiel eine städtische Musikkultur gar nicht mehr als fest umgrenzte, stabile Einheit fixieren lässt; vielmehr setzt sich die, die fortschreitenden kapitalistischen Produktionsverhältnisse bestimmende, Arbeitsteilung auch in den kapitalistischen Reproduktionsverhältnissen durch. So werden Musik und Stadt immer wieder in neue Konstellationen gebracht: Von der Operette bis zu Bernsteins *West Side Story*, von den Music Halls bis zu den Marathon-Tanz-Wettbewerben, von der Musik bei den Sportveranstaltungen bis zum Jazz-Festival, von den Filmen über Musik (*The Jazz Singer*, 1927) bis zur Musik der Filme über Stadt (zum Beispiel *The City*, 1939, Musik: Aaron Copland; *Forgotten Village*, 1941, Musik: Hanns Eisler; aber auch Fritz Langs *M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, der als Musik lediglich die gepfiffene Melodie »In der Halle des Bergkönigs« aus der *Peer-Gynt-Suite* von Grieg verwendet ...). Film, Radio und Schallplatte ermöglichen schließlich, vermittelt über einen Markt, eine völlig neue Verräumlichung von Musik im Alltagsleben. – Das ist die Gesellschaft, die Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* als Kulturindustrie gefasst haben: Alle Kultur wird zur Ware – und nur durch die totale Kommodifizierung kann die Kultur selbst in ihren einfachsten Unterhaltungsformen in einer scheinbar individuellen Wertigkeit gedeutet werden. Erst die universelle Identität der allgemeinen Kultur mit dem gesellschaftlichen Tauschprinzip garantiert die individuelle Identität der als je besonders erlebten Kulturware, aufgeladen mit einem »persönlichen Wert«: »Ich habe das Gefühl, die Beatles singen für mich ganz allein«, sagte ein Mädchen, circa 1965.[9]

Wo? In der Stadt.

IV.

»Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht.« Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903)

Die relative Gleichzeitigkeit der technischen Erfindung und sozialen Etablierung von Automobil, Kinofilm, Funkübertragung und Tonaufnahme (Grammophon) Ende des neunzehnten Jahrhunderts bildet die in ihrer Komplexität kaum bemerkbare Grundlage für die dann selbstverständlich erscheinende Parallelentwicklung von Pop und urbaner Lebensweise seit den 50er-Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts.

Das führt zunächst nach Hollywood und verweist auf die Verschmelzung von Musikkultur und urban lifestyle[10] a) im Film, b) in der Filmproduktion, c) durch die Inszenierung derjenigen, die an der Filmproduktion beteiligt sind (vor allem derjenigen, die im Film als Schauspieler in Erscheinung treten). Maßgeblich ist dabei übrigens keineswegs die arbeitsteilige Organisation der Filmproduktion als solche, sondern *dass sie vollkommen unsichtbar bleibt*. Die sich in den 50er-Jahren etablierende Popkultur übernimmt dieses Prinzip der fordistischen, durch Fließbänder u. ä. automatisierten Produktion: Gerade durch die Perfektionierung der industriellen Produktionsverhältnisse werden eben diese industriellen Produktionsverhältnisse unsichtbar gemacht: *und zwar in einem Maße, dass selbst das Wissen um die tatsächlichen Fertigungsbedingungen nichts an dem Genuss dieser Produkte* ändert.

(Ein Prinzip, das bis heute übrigens in jenem Industriesektor wirkt, in dem schon Ende des neunzehnten Jahrhunderts erfolgreich Fließbänder eingesetzt wurden: in den Schlachthöfen. Für die meisten Konsumenten bleibt das Tötungs- und Zerlegungsverfahren der Tiere dem kulinarischen Genuss der Wurst vollkommen äußerlich.)

Das Prinzip tangiert schließlich die pop-ästhetische Authentizität, was durch kaum eine Musik stringenter vorgeführt wird als durch den Soul ...

Wir sind mittlerweile in Detroit, Motown.

* * *

Es gibt aber noch eine andere Linie, die zur intrinsischen Verbindung von Pop und Stadt führt. – Funktioniert die Kulturindustrie noch wesentlich als eine Kultur der konsumistisch erweiterten Öffentlichkeit, so konstituiert sich *daraus* die Popkultur als konsumistische Verdichtung des Privatlebens.

Richard Hamilton definiert in einem Brief an Alison und Peter Smithson vom Januar 1957:

»Pop Art is:
Popular (designed for a mass audience)
Transient (short Term solution)
Expendable (easily forgotten)
Low cost
Mass produced
Young (aimed at youth)
Witty
Sexy
Gimmicky
Glamorous
Big Business.«

Ein paar Monate zuvor hat er in einer Collage, die als Poster für die Ausstellung *This is Tomorrow* (1956, London) diente, das erste Mal das Wörtchen ›Pop‹ verwendet:[11]

»Just what is it that makes
today's homes so different,
so appealing?«

Die Frage wird durch das Bild beantwortet, auf dem jedoch nicht etwa gesellschaftliches Leben auf der Straße zu sehen ist, die Vorzüge der Großstadt oder dergleichen, sondern ein Wohnzimmer. Belebt wird es von zwei Personen, Mann und Frau, die ein Paar zu sein scheinen, sich aber relativ distanziert zueinander verhalten – obwohl beide fast nackt sind. Derart sind sie aber – anders als zum Beispiel die Venus von Botticelli oder Manets »Olympia« – nicht als Allegorien des Humanismus oder Modernismus zu erkennen, sondern als Monaden der Konsumgesellschaft, als Charaktermasken der Gesellschaft des Spektakels. Umgeben sind sie von den Annehmlichkeiten des modernen Lebens, den technischen Neuerungen, mit denen sich die Menschen ihren kleinen kulturellen Alltag ausstaffieren können: Fernsehen, Tonbandgerät, Staubsauger etc.
Entscheidend: der hier dargestellte Raum existiert nur in der Stadt (ein Blick aus dem Fenster zeigt im historischen Rückblick den Broadway der *roaring twenties*).

V.
»New York, London, Paris, Munich
Everybody talk about pop music
Talk about pop music
Talk about pop music
Pop pop pop pop music«

»Pop Muzik« von M. Das war neunzehnhundertneunundsiebzig: Pop als Weltgeist, mit seinen musikalisch-kulturellen Hauptstädten New York, London, Paris, München ... Zehn Jahre später erklärt M-Frontmann Robin Scott im Interview mit Fred Bronson für das *Billboard Book of Number One Hits*: »I was looking to make a fusion of various styles which somehow would summarize the last 25 years of pop music. It was a deliberate point I was trying to make. Whereas rock and roll had created a generation gap, disco was bringing people together on an enormous scale. That's why I really wanted to make a simple, bland statement, which was: ›All we're talking about basically is pop music.‹«[12] Das Cover der Single zeigt ein Baby (Scotts Tochter; *Wikipedia* verrät, dass sie heute selbst Popmusikerin ist), gerahmt in an die fünfziger Jahre erinnernden Pastelltönen (man kann es also als postmoderne Aktualisierung der Popgeschichte *lesen* ...).[13] – »Pop Muzik« ist dann das erste Stück auf dem ebenfalls 1979 veröffentlichten Album: *New York · London · Paris · Munich* ... Es sind zwar Hauptstädte der Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts, die hier allerdings im ausschließlichen Gegenwartsbezug als Metropolen der Mode aufgezählt werden. Es sind insofern nicht Hauptstädte der Politik, sondern gleichsam Popkulturhauptstädte von Popkulturnationen: »Unite Your Nation« heißt das letzte Stück auf dem M-Album, darin die Textzeile: »Total entertainment. Red, yellow, white, and blue! / Reduplication. Reincarnation. Let's do the variation. Unite-unite your nation.« – Das Albumcover von *New York · London · Paris · Munich* schließlich zeigt ein imaginäres Weltall, mit einem M als Planet, umgeben von einem regenbogenfarbenen Ring, gleich dem Saturn.[14]
Pop als Weltgeist, alltagskulturell aufgelöst in der idealen beziehungsweise idealisierten Sprechsituation. »New York, London, Paris, Munich / Everybody talk about pop music «

Das ist Ideologie, also notwendig falsches Bewusstsein, und insofern für den Zusammenhang von Pop und Stadt entscheidend: Denn freilich spricht nicht jeder über Popmusik, auch nicht Ende der Siebziger; tatsächlich konstituiert sich aber in den Siebzigern der Diskurs über Popmusik, einschließlich einer genrebegrifflichen Verfeinerung und Vervielfältigung des Pop (Punk, Disco, Hardrock, Metal, Techno, HipHop, New Wave ...). Das heißt: Pop ist da, wo über ihn geredet wird, ja *wo die Sprache des Pop gesprochen wird*. Dass das Album *New York · London · Paris · Munich* in einem Studio in Montreux produziert wurde, ist für die Idee urban-diskursiver Verortung der Popmusik ganz gleichgültig. Und noch viel gleichgültiger zudem die Frage, ob die Musik auf Vinyl in einer Fabrik in Osaka oder Prag gepresst wird ...

»Everybody talk about pop music.« Der Diskurs braucht, um sich als Diskurs vervielfältigen zu können, nicht nur eine bestimmte Zeitordnung, sondern auch eine spezifische Raumordnung. Das wörtliche »Reden« über Pop und Popmusik muss in andere Formen kommunikativen Handelns übersetzbar sein. *To talk about pop music* heißt: über Musik zu schreiben, über Musik etwas zu lesen, sowieso die Musik zu hören, während des Musikhörens zum Beispiel Zeichnungen zu machen, ein Mixtape aufzunehmen und das Cover dafür selbst zu gestalten, vor allem aber:

a) Tanzen.

b) Konsumieren.

c) Tanzen und Konsumieren derart miteinander zu verbinden, dass man, ohne dass es eine allzu offensichtliche Lüge, falsche Behauptung oder einfach Quatsch ist, im Sinne eines sich permanent selbst reproduzierenden Diskurses konstatieren kann: »Everybody talk about pop music.« – Pop fungiert dabei als die mediale, d. i. soziale, ökonomische und technische Vermittlung von Mode als *urban Lifestyle*, und die Musik, die Popmusik, ist dazu der Soundtrack (einer bestimmten Stadt).

* * *

Ad a) – Anders als »Hören« hat »Tanzen« in den Städten der Moderne immer seinen konkreten Ort in den Vergnügungsvierteln. (Also: die *Metropolitan Opera* in New York oder die *Royal Albert Hall* in London etc. sind vom üblichen Großstadtleben isoliert; hingegen *sind* die Pups, Bars, Music-Clubs *die Stadt* ...) Und aus den Vergnügungsvierteln geht die Popkultur hervor, wird die Stadt als Freiraum und das Leben als Freizeit inszeniert. – Im Übrigen gibt es ja keine Kunst, zu der man sich in der Weise *adäquat* körperlich verhalten könnte wie die Musik (freilich kann man auch zu Architektur oder einem Roman tanzen – es macht nur keinen Sinn); ohnehin ist die Musik durch eine Synästhesie von Tanzen und Hören charakterisiert (insbesondere als Pop, nämlich in der strukturellen Verschränkung von Rhythmus und Sound ...). – Tanzen beziehungsweise die Möglichkeit dazu, wird schließlich mit der Entwicklung der modernen Großstadt zum Ausdruck einer Haltung, eines *urban lifestyle*, und manifestiert sich in kleinsten Gesten der Bewegung im Alltag (ein federnder Gang, rhythmische Kopfbewegungen oder das »Nachspielen« der Musik mit den Fingern auf dem Hosenbein ...). Mit dem Tanzen oder der Möglichkeit dazu wird allerdings auch eine Grenze zur Arbeitswelt gezogen: Wenn man nicht gerade Sportlehrerin oder Ergotherapeut ist, sind die für die Verrichtung der Lohnarbeit notwendigen Bewegungen dem Tanzen o. ä. diametral entgegengesetzt.

Ad b) – Die Popstadt ist die bis in die feinsten Verästelungen des Alltags hineingewachsene Konsumgesellschaft. Konsumieren wird zum Modus des *urban lifestyle*. – Marx hat auf den Doppelcharakter der Ware hingewiesen, wonach sie sowohl Gebrauchsding als auch Tauschding ist. Konsumieren heißt, sich Waren in ihrem Doppelcharakter anzueignen – indem der Tauschvorgang schon zum Gebrauch der Ware gemacht wird. Während tatsächlich der Gebrauchswert der Ware hinter ihrem Tauschwert verschwindet, vollzieht sich der Akt des Konsumierens genau umgekehrt und verlängert damit den Fetischcharakter der Ware: Tauschen erscheint so nicht mehr als ökonomischer Vorgang, sondern wird zu einer (pop-) kulturellen Beschäftigung beziehungsweise eine Beschäftigung, die Popkultur hervorbringt. – Die Waren werden selbst zur Kultur, und zwar je expliziter sie als Kulturwaren konsumiert werden (dazu gehört wesentlich auch das An- und Ausprobieren der Waren; wer sagt »Ich gehe shoppen« wird in der Regel eher eine Hose als ein paar Brötchen kaufen).

Ad c) folgt: Pop & City sind dann nachgerade redundant hermetisch miteinander verbunden, wenn der Satz »Everybody talk about pop music« richtig, wahr und wahrhaftig ist. (Im Sinne diskursiver Assoziationen, die Städtenamen mit Popmusik zu verbinden.)

* * *

Mit den 1970er-Jahren wird die Popkultur zur *ordinary culture*, zur allgemeinen Kultur: Im Pop spiegelt sich die anhaltende Prosperität des an seine Grenzen kommenden Spätkapitalismus – trotz Ölkrise, Vietnamkrieg und Blockkonfrontation gelingt es, im Namen des Pop eine Alltagskultur auszuweiten und zu verfestigen, nach der Gesellschaft und Individuum als Resultate der Reproduktionsverhältnisse und nicht der Produk-

tionsverhältnisse erscheinen: Pop wird endgültig ein Spektakel, das den herrschenden ökonomischen Gewaltzusammenhang überstrahlt. Es ist dies eine Ästhetisierung, die auch die Städte erfasst. Mit den Jugend-Subkulturen verjüngen sich insbesondere die Altstädte, beziehungsweise okkupieren die Jugendlichen die alt, weil für die Wirtschaftswunder-Eltern-Generation unattraktiv gewordenen, Stadtteile im Zentrum oder in Zentrumsnähe. Die Durchsetzung der Popkultur als *urban lifestyle* wird dabei flankiert von einerseits einem Veränderungsprozess, den die Stadttheoretikerin Ruth Glass bereits Ende der 60er-Jahre erstmals mit Blick auf die umstrukturierende Aufwertung Londoner Arbeiterviertel als *Gentrification* bezeichnet, von andererseits den sogenannten Neuen Sozialen Bewegungen, die sich nun, in der Folge der Neuen Linken und Außerparlamentarischen Opposition der Sechziger, an Themen orientieren, die sich als äußerst kompatibel zu den musik- und jugendkulturellen Ausdifferenzierungen des Pop in den Siebzigern erweisen sollten. Gleichzeitig zeigt sich aber auch die integrative Kraft der Popkultur, sofern sie nämlich auf gesellschaftlich-konkreter Ebene die Konformität der Massen zu stabilisieren vermag – und zwar gerade durch einen individualistischen Nonkonformismus auf symbolischer Ebene. Eine spielerische Ästhetik der Subversion und Dissidenz sichert gleichzeitig die politische Ökonomie der Arbeit.

VI.

> »In New York, / Concrete jungle where dreams are made of. / There's nothing you can do ...« Alicia Keys, »Empire State of Mind«

Auch in Bezug auf die Stadtentwicklung ist es hilfreich, Diederichsens Unterscheidung von Pop I und Pop II anzuwenden:[15] Pop I – der spezielle Pop als Gegenkultur, subversiv und dissident; ein fast klandestiner Kulturkampf der Jugend gegen Mainstream und Massenkultur. Pop II – die Verallgemeinerung der Subversion und Dissidenz; Gegenkultur wird Mainstream, die Jugend wird zur alle Lebensspannen übergreifenden Haltung, ein Popindividualismus wird zur *ordinary culture* etc.
Für die Stadt beziehungsweise den Urbanismus heißt das also:
In der Frühphase des Pop, sozusagen im Pop 0, war seine räumliche Verortung noch unspezifisch, punktuell: Pop konnte in der *Whitechapel Art Gallery* in London genauso stattfinden wie auf einer Privatparty in irgendeinem Londoner Suburb, in einem Film mit Marilyn Monroe und James Dean oder einem Cellar Club in Los Angeles. Bis in die 1960er-Jahre fehlt eine Struktur, ein System, sodass der Pop gerade in seiner Beweglichkeit und Unvorhersehbarkeit für die sich kulturell konsolidierenden Nachkriegsstädte eine Bedrohung darstellte: die Mods in Margate und Jimi Hendrix plays Berkeley.

Mit dem Pop I, der sich Ende der Sechziger, Anfang der Siebziger langsam etabliert, formuliert sich das Versprechen, dass Musik, dass Kultur, schließlich dass Musikkultur die Städte verändern werden. Doch nicht um eine wirkliche, das heißt baulich-architektonische Veränderung der Städte geht es, sondern darum, Stadt und Leben in der Stadt einen neuen *Sound* zu geben. Anders gesagt: die Stadt wird musikalisch subvertiert: Liverpool oder Hamburg sehen als Popstädte *zunächst* genauso aus wie als Industrie- oder Hafenstädte – sie klingen nur anders! Sie klingen aber nur für diejenigen anders, die diesen

Sound auch hören wollen und hören können – Fähigkeiten, die selbst schon mit der Popstadt und einer pop-urbanen Lebensweise verbunden sind: die Popstadt braucht zwar keine Poparchitektur*, wohl aber eine Popinfrastruktur: In welchen Läden kaufe ich welche Schallplatten? In welchen angesagten Kinos sehe ich welche Filme? Schließlich auch: »Wo hast Du denn diese Hose her? Die ist ja voll New-York-Style!« – »Die habe ich mir auch in New York gekauft.« (Wichtig hierbei: dass die gesamte Stadt *eingemeindet* wird, zusammengezogen auf einige Straßen, Clubs und Viertel ...). Die Musik wird Leitkunst und die Stadt als abstrakt-totale Raumordnung der Lebensverhältnisse zum Konzertort: Das Medium dieses Prozesses ist vor allem die Mode**; die Technik – Schallplatte, Fernsehen, Kino etc. – wird zu einem Accessoire dieser Mode (es nützt ja gar nichts, mit einer Boombox durch die Gegend zu laufen, wenn man nicht erstens die richtige Musik hört, und zweitens die richtigen Klamotten dazu anhat).

Mit dem Pop II gewinnt das Kulturelle seine integrative Funktion innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft zurück. Pop bekommt dadurch in den Städten eine architektonische Form: Die Popstädte sollen jetzt auch nach Pop aussehen. Die Verallgemeinerung des Pop geht mit einer Stadtentwicklung einher, die sich schließlich offensiv zur Kommodifizierung der Lebensverhältnisse bekennt und Pop und Stadt in ökonomisch-effizienter Kalkulation im Namen der »Kreativität« neu erfindet: Creative Class, Creative Industries und Creative Cities bezeichnen das Spektakel eines Hedonismus, der die totale Unterwerfung unter das Leistungsprinzip als totale Freiheit des Lustprinzips erscheinen lässt. – Pop, oder etwas Ähnliches, ein ›Als-ob‹-Pop wird in die architektonische und spatiale (Neu-)Ordnung der Städte seit den Achtzigern latent und seit den Neunzigern offensiv integriert. Der Übergang von der fordistischen Massengesellschaft zum postfordistischen Sozial-Individualismus vollzieht sich nun als postmoderner, nämlich ideologisch-pluralistischer pop-urbaner Lebensstil: *Love Parade*, Eventarchitektur, Mega-Veranstaltungshallen, Restrukturierung der klassischen Vergnügungsviertel, musikalische Aufwertung nicht popkultureller Freizeit-Veranstaltungen sowie popkulturelle Aufwertung nicht musikalischer Freizeit-Veranstaltungen (zum Beispiel Shopping, Fast- und Finger-Food, aber auch, sehr wichtig, Urlaub, Städtetourismus und Musicals, von *Cats* über *Der König der Löwen*, von *Buddy* bis *Tarzan*).[16]

Die Neuordnung der Städte vollzieht sich im Pop II auch insofern auf der Basis eines postfordistischen Sozial-Individualismus, als dass die Verteilung von Privaträumen und öffentlichen Räumen umsortiert wird: Einerseits werden öffentliche Räume privatisiert (wenn sich heute Emos an Bahnhöfen treffen, bedeutet das etwas anderes, als wenn sich in den frühen Achtzigern Punks an Bahnhöfen getroffen haben); andererseits ist als Bestandteil der Selbstinszenierung einer pop-urbanen Lebensweise ein verstärkter Rückzug ins Private zu beobachten: Popleben heißt demnach in der Popstadt *wohnen*, womit sich die Popmode*** als Design**** in die Wohnzimmereinrichtung verlängert, oder das gemeinsame Fernsehen bestimmter Formate (Serien, Casting-Shows) zum integrativen Bestandteil des *urban lifestyle* gemacht wird.

* * *

*** Poparchitektur.** – Obwohl spätestens seit Goethes Bemerkung von der Architektur als gefrorener Musik (Schopenhauer hat sie in *Die Welt als Wille und Vorstellung* berühmt gemacht) von einer relationalen Verwandtschaft zwischen diesen beiden Künste ausgegangen werden kann, scheint die Popkultur dieses Verhältnis zunächst aufzukündigen: an der Architektur gibt es, von Ausnahmen abgesehen, kaum Interesse; die Formierung der Popkultur vollzieht sich wesentlich über die Musik. (Die Ausnahmen sind bezeichnend: New Brutalism = Alison und Peter Smithson, Reyner Banham etc.; Constant Nieuwenhuys und die Situationisten ...).

**** Mode.** – Zur Mode als Medium gehört der ästhetische beziehungsweise ästhetizistische Komplex der Authentizität und Hybridität: die Mode hebt den Geschmack auf, über den sich einmal die bürgerliche Ästhetik begründete (›*taste*‹); sie wird zum Maßstab eines *urban lifestyle*, ebenso wie der *urban lifestyle* zum Maßstab der (Pop-)Mode wird. Das Authentische – also das Echte, Glaubwürdige, Wahrhaftige etc. – einer pop-urbanen Lebensweise beweist sich gerade in der Fähigkeit, durch eigentlich nicht-authentische Strategien (Camp, Ironie, Pastiche, Zitat etc.) diesen Lebensstil *als Stil* ständig neu zu erfinden, das heißt zu hybridisieren (in diesem Sinne sprach Dick Hebdige von Stil-Bricolage; ein Konzept, das er ja im Übrigen an ausschließlich urbanen Jugendkulturen explizierte ...

***** Popmode.** – Für die Verwandlung der Mode im Pop II entscheidend: Nonkonformismus, Anomalie, eine Ästhetik des Hässlichen werden zu Elementen der Konfektionsware, wie sie heute von *H&M*, *Gap* oder *Topshop* angeboten wird. Dadurch wird die Mode in Hinblick auf ihre subversive Signifikanz allerdings indifferent beziehungsweise redundant: Bedeutung wird durch bloße Andeutung bagatellisiert; die Stadt wird zur Bühne inszenierter Langeweile und Belanglosigkeit. Paradox beziehen aber genau daher die Städte ihre Reklame für Lebensqualität.

Die Popstadt ist zu Beton verfestigte Ideologie: Ästhetisierung der Politik als Architektur sozialer Verhältnisse. Pop selbst ist ein Modell und die Popstadt fungiert insofern als Miniatur des kapitalistischen *Glücksversprechens*, das aber als *kapitalistisches* Glücksversprechen nicht erkennbar ist.

Die Stadt der Kulturindustrie ist die funktionale Stadt.[17] Mit dem Fordismus wird sie zur »Wohnmaschine« (Le Corbusier) gemacht, wodurch sie aber gleichzeitig als Arbeitsmaschine zu verschwinden scheint. Allerdings blieb sie Maschine, ein Verwaltungs- und Verkehrsapparat, der das menschliche Leben durch Rolltreppen, Ampelphasen, Busfahrpläne oder Warteschlangen an den Kassen der Supermärkte regelt.

Und dann kam der Pop, von dem zunächst befürchtet wurde, er könnte mit seinen ekstatischen Zuckungen, seinen schrillen Farben und seiner lauten Musik die funktionale Ordnung der Stadt zerstören. Mitunter passierte das auch, gelegentlich gepaart mit politischer Revolte. Doch die Stadt erwies sich gegenüber derartigen ästhetischen Attacken als immun und ohnehin zeigte sich, dass das, was der Pop hier probierte, keineswegs als Angriff auf die Stadt zu nehmen war – vielmehr gerierte sich der pop-urbane Lebensstil als eine autosuggestive Übung in abweichendem, aber nichtsdestotrotz toleriertem Verhalten. Sein subversives Potential schöpfte der Pop bis zuletzt aus einem ungebrochenen Vitalismus, mit dem er vorgab, die Maschine zum Leben zu erwecken, mit dem er also versuchte, die versteinerten Verhältnisse, nämlich die Stadt selbst, zum Tanzen zu bringen.

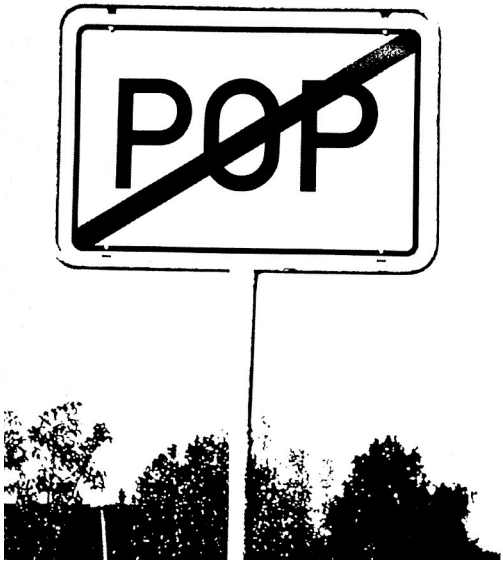
Wie sich in Anlehnung an die mittelalterliche Praxis des Burgfriedens sagen lässt, hat der Pop für eine Art Stadtfrieden gesorgt. Pop hat die Städte nicht verändert, aber er hat sie erträglich gemacht: Er ist in die Viertel gekommen, in denen niemand mehr wohnen wollte, hat die Menschen wachgehalten, wenn sie auf dem Weg zu Arbeit waren, und einschlafen lassen, wenn sie nach der Arbeit nicht mehr konnten. Eine kulturelle Symbiose: Die Stadt gab dem Pop einen Ort und der Pop der Stadt eine Lebensweise.

**** **Design.** – Im Pop I blieb Design exemplarisch, gehörte bloß zur Requisite von zum Beispiel *2001 – A Space Odyssey* oder *Clockwork Orange*. Die Zimmer, in denen der Pop I wohnte, sahen jedenfalls kaum nach Pop I aus. Das heißt, wie die Architektur ist auch das Design zunächst aus dem Kanon der Popkünste verdrängt worden: daran zeigt sich, dass es jenseits der Musik und der Bekleidung kaum gelang, eine dem Pop und seinen progressiven Idealen gemäße Lebensweise in den Städten zu etablieren. Erst mit dem Pop II ändert sich das, aber in reaktionärer Weise: Das jetzt im Namen des Pop reklamierte Design markiert nicht einen symbolischen Bruch mit den Verhältnissen, sondern wird vielmehr als explizite Gestaltung der herrschenden Verhältnisse verkauft.

Nach dem Pop, nach der Stadt

> »Im 80. Stockwerk, / in dem Haus, das es nicht gibt, / in der Stadt, die es nicht gibt, / wird es traurig sein.« Hans Hammerschmid & Hildegard Knef, »Im achtzigsten Stockwerk« (1970)

Am Ende ist auf zwei Videos von Romain Gavras hinzuweisen:
a) zu Justice: »Stress«
b) zu Dj Mehdi/T. Bangalter: »Signatune«
Beide Videos zeigen, in Verbindung mit der Musik, in eindruckvoller Weise: das Ende der Stadt und das Ende des Pop.[18]



Anmerkungen

1 Alfred Bertholet: *Wörterbuch der Religionen*. Stuttgart 1985, S. 266
2 »Das Buch Josua«, 6, 22
3 Karl Marx: »Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie«, in: *MEW* Bd. 13, S. 641
4 Der ansonsten musiklose Film nutzt Bill Haleys »Rock around the Clock« als Titel- und Schlussmelodie und macht damit den Song weltberühmt. – Der Film handelt von sozialen Konflikten im Schulalltag und greift erstmals das Thema Jugenddelinquenz auf; der namenlos bleibende Stadtteil, in dem die Handlung situiert ist, ist vermutlich die Bronx, New York.
5 Eine Aktualisierung des Mythos von Orpheus und Eurydike mit Musik von Luiz Bonfá und Antônio Carlos Jobim. Der Karneval in Rio, durch den die Filmhandlung eingerahmt ist, lässt die Musik ständig zwischen einer diegetischen und extradiegetischen Perspektive wechseln. Das erzeugt schließlich den Eindruck einer dritten Perspektive: Hintergrundmusik, die aber nicht außerhalb des Films ist, sondern die Handlung sozusagen intradiegetisch-fiktiv unterstützt.
6 Beide Filme sind Beispiele dafür, wie in räumlichen Situationen Bild und Ton zu Einheiten verkoppelt werden: Der Zuschauer bewegt sich durch diese Filme gleichsam in einer Walkman-Perspektive.
7 Untertitel von Paul Morleys *Words and Music*, London 2003. Das Buch erzählt Popgeschichte. Alvin Luciers »I am sitting in a room« und Kylie Minogues »I can't get you out of my head« definieren diese Geschichte. Sie hat also drei Räume: den Kopf, ein Zimmer und eine Stadt – deren Gestalt übrigens weder eine Skyline noch ein kartografischer Umriss ist, sondern die Kontur der lasziven Figur von Kylie Minogue. Sie hat dann auch das letzte Wort in dem Buch, notiert in den Acknowledgements von Brad Mehldau: »Quite« (S. 360).
8 Jens Timmermann: »Platon«, in: Julian Nida-Rümelin/Monika Betzler (Hg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart 1998, S. 624
9 Vgl. Dieter Baacke: *Beat – die sprachlose Opposition*. München 1972, S. 78
10 1938 schreibt Louis Wirth erstmals über *Urbanism as a Way of Life*; er bezieht sich dabei auf Georg Simmels *Die Großstädte und das Geistesleben* von 1903.
11 Tatsächlich findet sich das Onomatopoetikon ›Pop‹ auch schon 1947 auf einer Collage von Eduardo Paolozzi; das Bild wird aber erst Anfang der Siebziger öffentlich ausgestellt. Paolozzi gehörte mit Hamilton und den Smithons sowie Lawrence Alloway (der dann den Begriff Pop Art berühmt machte, wenn auch nicht, wie er behauptete, einführte) zur britischen Independent Group.
12 Fred Bronson: *The Billboard Book of Number One Hits. www.superseventies.com/sw_popmuzik.html*
13 Im selben Jahr veröffentlich übrigens Jean-François Lyotard seinen Bericht *Das postmoderne Wissen* und führt damit den Begriff Postmoderne in eine breite gesellschaftliche Debatte ein.
14 Vgl. zur allegorischen Bedeutung des Saturns: Wolfgang Bock: *Walter Benjamin – Die Rettung der Nacht*. Bielefeld 2000, S. 131 ff. / Roger Behrens: *Die Diktatur der Angepassten*. Bielefeld 2003, S. 116 ff.
15 Diedrich Diederichsen: *Der lange Weg nach Mitte*. Köln 1999, S. 272 ff.
16 In Hamburg zeigt sich die Transformation vom Pop I zum Pop II in Verbindung mit der Stadtentwicklung (einschließlich Gentrifizierung in allen Stufen) seit Ende der achtziger Jahre anschaulich an den Auseinandersetzungen um die *Rote Flora* und die *Neue Flora*. Die beiden Gebäude markieren Extreme: die *Rote Flora* den Pop I in seiner radikalsten Variante militanter Subkultur, die *Neue Flora* den Pop II in seiner integrativsten Form des Spektakels; die *Neue Flora* wurde 1990 unweit der *Roten Flora* und des Schanzenviertels gegenüber dem S-Bahnhof Holstenstraße errichte. Bemerkenswert ist die kulturelle Ignoranz, mit der hier Pop I und Pop II seit zwanzig Jahren nebeneinander existieren, ohne dass es zu irgendwelchen Symbiosenbildungen kam: Ein Phänomen, mit dem sich das Ende von Pop und das Ende der Stadt gleichermaßen ankündigt. (Fortzusetzen.)
17 Vgl. Theodor W. Adorno / Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, in: GS Bd. 3, S. 141 f.
18 Darauf läuft eine kritische Theorie der Popkultur hinaus: eine Gesellschaft nach der Stadt und nach dem Pop. Entsprechende Thesen finden sich auch in den letzten

NOT IN OUR NAME, MARKE HAMBURG!

Ein Gespenst geht um in Europa, seit der US-Ökonom Richard Florida vorgerechnet hat, dass nur die Städte prosperieren, in denen sich die »kreative Klasse« wohlfühlt. »Cities without gays and rock bands are losing the economic development race«, schreibt Florida. Viele europäische Metropolen konkurrieren heute darum, zum Ansiedlungsgebiet für diese »kreative Klasse« zu werden. Für Hamburg hat die Konkurrenz der Standorte mittlerweile dazu geführt, dass sich die städtische Politik immer mehr einer *Image City* unterordnet. Es geht darum, ein bestimmtes Bild von Stadt in die Welt zu setzen: das Bild von der »pulsierenden Metropole«, die »ein anregendes Umfeld und beste Chancen für Kulturschaffende aller Couleur« bietet. Eine stadteigene Marketing-Agentur sorgt dafür, dass dieses Bild als »Marke Hamburg« in die Medien eingespeist wird. Sie überschwemmt die Republik mit Broschüren, in denen aus Hamburg ein widerspruchfreies, sozial befriedetes Fantasialand mit Elbphilharmonie und Tabledance, Blankenese und Schanze, Agenturleben und Künstlerszene wird. Harley-Days auf dem Kiez, Gay-Paraden in St. Georg, Off-Kunst-Spektakel in der Hafencity, Reeperbahn-Festival, Fanmeilen und Cruising Days: Kaum eine Woche vergeht ohne ein touristisches Megaevent, das »markenstärkende Funktion« übernehmen soll.

Liebe Standortpolitiker: Wir weigern uns, über diese Stadt in Marketing-Kategorien zu sprechen. Wir sagen: Aua, es tut weh. Hört auf mit dem Scheiß. Wir lassen uns nicht für blöd verkaufen. Wir wollen weder dabei helfen, den Kiez als »bunten, frechen, vielseitigen Stadtteil« zu »positionieren«, noch denken wir bei Hamburg an »Wasser, Weltoffenheit, Internationalität«, oder was euch sonst noch an »Erfolgsbausteinen der Marke Hamburg« einfällt. Wir denken an andere Sachen. An über eine Million leerstehende Büroquadratmeter zum Beispiel und daran, dass ihr die Elbe trotzdem immer weiter zubauen lasst, mit Premium-Glaszähnen. Wir stellen fest, dass es in der westlichen inneren Stadt kaum mehr ein WG-Zimmer unter 450 Euro gibt und kaum mehr Wohnungen unter 10 Euro pro Quadratmeter. Dass sich die Anzahl der Sozialwohnungen in den nächsten zehn Jahren halbieren wird. Dass die armen, die alten und migrantischen Bewohner an den Stadtrand ziehen, weil Hartz IV und eine städtische Wohnungsvergabepolitik dafür sorgen. Wir glauben: Eure »wachsende Stadt« ist in Wahrheit die segregierte Stadt, wie im 19. Jahrhundert: die Promenaden den Gutsituierten, dem Pöbel die Mietskasernen außerhalb.

Und deshalb sind wir auch nicht dabei, beim Werbefeldzug für die »Marke Hamburg«. Nicht dass ihr uns freundlich gebeten hättet. Im Gegenteil: Uns ist nicht verborgen geblieben, dass

die seit Jahren sinkenden kulturpolitischen Fördermittel für freie künstlerische Arbeit heutzutage auch noch zunehmend nach standortpolitischen Kriterien vergeben werden. Siehe Wilhelmsburg, die Neue Große Bergstraße, siehe die Hafencity: Wie der Esel der Karotte sollen bildende Künstler den Fördertöpfen und Zwischennutzungs-Gelegenheiten nachlaufen – dahin, wo es Entwicklungsgebiete zu beleben, Investoren oder neue, zahlungskräftigere Bewohner anzulocken gilt. Ihr haltet es offensichtlich für selbstverständlich, kulturelle Ressourcen »bewusst für die Stadtentwicklung« und »für das Stadt-Image« einzusetzen. Kultur soll zum Ornament einer Art Turbo-Gentrifizierung werden, weil ihr die üblichen, jahrelangen Trockenwohn-Prozesse gar nicht mehr abwarten wollt. Wie die Stadt danach aussehen soll, kann man in St. Pauli und im Schanzenviertel begutachten: Aus ehemaligen Arbeiterstadtteilen, dann »Szenevierteln«, werden binnen kürzester Zeit exklusive Wohngegenden mit angeschlossenem Party- und Shopping- Kiez, auf dem Franchising-Gastronomie und Ketten wie H&M die Amüsierhorde abmelken.

Die Hamburgische Kulturpolitik ist längst integraler Bestandteil eurer Eventisierungs-Strategie. Dreißig Millionen Euro gingen an das Militaria-Museum eines reaktionären Sammlerfürsten. Über vierzig Prozent der Ausgaben für Kultur entfallen derzeit auf die »Elbphilharmonie«. Damit wird die Kulturbehörde zur Geisel eines 500-Millionen-Grabes, das nach Fertigstellung bestenfalls eine luxuriöse Spielstätte für Megastars des internationalen Klassik- und Jazz-Tourneezirkus ist. Mal abgesehen davon, dass die Symbolwirkung der Elbphilharmonie nichts an sozialem Zynismus zu wünschen übrig lässt: Da lässt die Stadt ein »Leuchtturmprojekt« bauen, das dem Geldadel ein Fünf-Sterne-Hotel sowie 47 exklusive Eigentumswohnungen zu bieten hat und dem gemeinen Volk eine zugige Aussichtsplattform übrig lässt. Was für ein Wahrzeichen!

Uns macht es die »wachsende Stadt« indes zunehmend schwer, halbwegs bezahlbare Ateliers, Studio- und Probenräume zu finden, oder Klubs und Spielstätten zu betreiben, die nicht einzig und allein dem Diktat des Umsatzes verpflichtet sind. Genau deshalb finden wir: Das Gerede von den »pulsierenden Szenen« steht am allerwenigsten einer Stadtpolitik zu, die die Antwort auf die Frage, was mit städtischem Grund und Boden geschehen soll, im Wesentlichen der Finanzbehörde überlässt. Wo immer eine Innenstadtlage zu Geld zu machen ist, wo immer ein Park zu verdichten, einem Grünstreifen ein Grundstück abzuringen oder eine Lücke zu schließen ist, wirft die Finanzbehörde die »Sahnelagen« auf den Immobilienmarkt – zum Höchstgebot und mit einem Minimum an Auflagen. Was dabei entsteht, ist eine geschichts- und kulturlose Investoren-City in Stahl, Glas und Beton.

Wir haben schon verstanden: Wir, die Musik-, DJ-, Kunst-, Theater- und Film-Leute, die Kleine-geile-Läden-Betreiber und Ein-anderes-Lebensgefühl-Bringer, sollen der Kontrapunkt sein zur »Stadt der Tiefgaragen« (*Süddeutsche Zeitung*). Wir sollen für das Ambiente sorgen, für die Aura und den Freizeitwert, ohne den ein urbaner Standort heute nicht mehr global konkurrenzfähig ist. Wir sind willkommen. Irgendwie. Einerseits. Andererseits hat die totale Inwertsetzung des städtischen Raumes zur Folge, dass wir – die wir doch Lockvögel sein sollen – in Scharen abwandern, weil es hier immer weniger bezahlbaren und bespielbaren Platz gibt. Mittlerweile, liebe Standortpolitiker, habt ihr bemerkt, dass das zum Problem für euer Vorhaben wird. Doch eure Lösungsvorschläge bewegen sich tragischerweise kein Jota außerhalb der Logik der unternehmerischen Stadt. Eine frische Senatsdrucksache etwa kündigt an, »die Zukunftspotentiale der Kreativwirtschaft durch Stärkung ihrer Wettbewerbsfähigkeit zu erschließen«. Eine »Kreativagentur« soll zukünftig u.a. »Anlaufstelle für die Vermittlung von Immobilienangeboten« sein. Wer sich die Mieten nicht leisten kann, muss sich als »künstlerischer Nachwuchs« einsortieren lassen und bei der Kreativ-

agentur um »temporäre Nutzung von Leerständen« ersuchen. Dafür gibt es sogar einen Mietzuschuss, allerdings nur, wenn »die Dringlichkeit des Bedarfs und die Relevanz für den Kreativstandort Hamburg« gegeben sind. Unmissverständlicher kann man nicht klarstellen, was »Kreativität« hier zu sein hat: Nämlich ein *Profit Center* für die »Wachsende Stadt«.

Und da sind wir nicht dabei. Wir wollen nämlich keine von Quartiersentwicklern strategisch platzierten »Kreativimmobilien« und »Kreativhöfe«. Wir kommen aus besetzten Häusern, aus muffigen Proberaumbunkern, wir haben Klubs in feuchten Souterrains gemacht und in leerstehenden Kaufhäusern. Unsere Ateliers lagen in aufgegebenen Verwaltungsgebäuden, und wir zogen den unsanierten dem sanierten Altbau vor, weil die Miete billiger war. Wir haben in dieser Stadt immer Orte aufgesucht, die zeitweilig aus dem Markt gefallen waren – weil wir dort freier, autonomer, unabhängiger sein konnten. Wir wollen jetzt nicht helfen, sie in Wert zu setzen. Wir wollen die Frage »Wie wollen wir leben?« nicht auf Stadtentwicklungs-Workshops diskutieren. Für uns hat das, was wir in dieser Stadt machen, immer mit Freiräumen zu tun, mit Gegenentwürfen, mit Utopien, mit dem Unterlaufen von Verwertungs- und Standortlogik.

Wir sagen: Eine Stadt ist keine Marke. Eine Stadt ist auch kein Unternehmen. Eine Stadt ist ein Gemeinwesen. Wir stellen die soziale Frage, die in den Städten heute auch eine Frage von Territorialkämpfen ist. Es geht darum, Orte zu erobern und zu verteidigen, die das Leben in dieser Stadt auch für die lebenswert machen, die nicht zur Zielgruppe der »Wachsenden Stadt« gehören. Wir nehmen uns das Recht auf Stadt – mit all den Bewohnerinnen und Bewohnern Hamburgs, die sich weigern, Standortfaktor zu sein. Wir solidarisieren uns mit den Besetzern des Gängeviertels, mit der Frappant-Initiative gegen Ikea in Altona, mit dem Centro Sociale und der Roten Flora, mit den Initiativen gegen die Zerstörung der Grünstreifen am Isebek-Kanal und entlang der geplanten Moorburg-Trasse in Altona, mit No BNQ in St. Pauli, mit dem Aktionsnetzwerk gegen Gentrifizierung und mit den vielen anderen Initiativen von Wilhelmsburg bis St. Georg, die sich der Stadt der Investoren entgegenstellen.

Das hier vorliegende Manifest wurde erstveröffentlicht am 30.9.2009 im Hamburger Gängeviertel. Alle Unterzeichnerinnen und Unterzeichner finden sich unter: *www.buback.de/nion*. Das Manifest findet sich jetzt auch in dem Buch *Gentrifidingsbums oder Eine Stadt für alle* von Christoph Twickel (*Nautilus Flugschrift / Edition Nautilus,* 2010). Die Textdaten wurden freundlicherweise vom Verlag zur Verfügung gestellt.

Pascal Jurt

BOHÈMISTISCHE LEBENSWEISEN BRAUCHEN SUBKULTURELLE ORTE

IM GESPRÄCH MIT KLAUS RONNEBERGER

Letztes Jahr fand der Protest auf die Straße zurück. In Hamburg, Stuttgart, Berlin und zahlreichen weiteren Städten äußerte die Bevölkerung ihren Unmut über die Stadtpolitik und protestiert gegen Gentrifizierung und die Umstrukturierung des öffentlichen Raumes. Ein Gespräch mit Klaus Ronneberger, Frankfurter Stadtforscher, Autor und Mitherausgeber von *Die Stadt als Beute* (1999) und u.a. Autor des Buches von Sabine Bitter und Helmut Weber *Autogestion, or Henri Lefebvre in New Belgrade* (2009).

[Jurt:] In dem vor gut zehn Jahren von Dir zusammen mit Walter Dahn und Stephan Lanz herausgegebenen Buch *Die Stadt als Beute* habt Ihr schon auf die frappanten Transformationen des städtischen und sozialen Raumes hingewiesen. Außerdem warst Du bei der »InnenStadtAktion gegen Privatisierung, Ausgrenzung und Sicherheitswahn« mit aktiv. Gentrifizierung ist ein Begriff geworden, der den meisten Leuten geläufig ist. Sind Eure Analysen im Mainstream angekommen?

[Ronneberger:] Das *Beute*-Buch hatte zwei Schwerpunkte. Zum einen ging es darum, die Folgen der Privatisierung auf der städtischen Ebene darzustellen. Im Fall von Deutschland bestand in dieser Hinsicht eine Ungleichzeitigkeit gegenüber den angloamerikanischen Ländern. Die vollständige Ausbildung des Fordismus fiel hier historisch mit der säkularen Krise dieser Regulationsweise zusammen. Der zögerlichen Durchsetzung des fordistischen Modells folgte der fast ebenso zögerliche Abschied vom Versprechen »immerwährender Prosperität« und »sozialer Partnerschaft«. Das gesellschaftspolitische Klima und die Alltagspraktiken waren hierzulande weiterhin stark von fordistischen Vorstellungen geprägt. Erst seit Mitte der 1990er-Jahre vollzieht sich ein tiefgreifender Wandel, in dem sich auch die Abkehr von der hundertjährigen Tradition des deutschen Sozialstaatsdenkens abzeichnet.

Wir wollten es aber nicht bei einer schlichten Privatisierungskritik belassen. Wir haben darauf hingewiesen, dass der Kapitalismus auch deshalb gestärkt aus der Krise der 1970er-Jahre hervorging, weil er bestimmte Kritikpunkte am Fordismus auf seine Weise verarbeitet hat. Galt beispielsweise in der fordistischen Fabrik der passive, dem durchgeplanten Arbeitsprozess vollständig unterworfene Arbeiter als Idealtypus, so sind im Postfordismus Tugenden wie Selbständigkeit oder Eigeninitiative gefragt. Während zuvor die Subjektivität der Arbeitskräfte unterdrückt wurde, fordern nun die neuen Managementkonzepte »Selbstorganisation« und »Autonomie«. Solche Modelle haben natürlich nichts mit der Marx'schen Idee von Entfremdung gemein. Die Mobilisierung der Subjektivität zielt vielmehr darauf ab, die Fähigkeit der Individuen zur Kooperation und Kommunikation produktiv zu nutzen. Die französischen Soziologen Luc Boltanski und Ève Chiapello haben diesen Vorgang mit Hilfe einer Doppelfigur zu erfassen versucht: Demnach sind die verschiedenen kapitalistischen Regime entscheidend auch von der Art und Weise der Kritik geprägt, die sich gegen das jeweils vorherrschende Modell wendet. Seit Mitte des 20. Jahrhunderts lassen sich grundsätzlich zwei Kritik-Strömungen erkennen: Die eine richtet sich gegen Ausbeutung und Ungleichheit (»critique sociale«), die andere thematisiert Aspekte der Autonomie und Selbstverwirklichung (»critique

artiste«). Die »künstlerische Kritik«, die sich zunächst in kleinen Intellektuellenkreisen entwickelte, kritisiert die Disziplinierung in der Fabrik und die Uniformierung in einer Massengesellschaft. Demgegenüber propagiert sie das Ideal individueller Autonomie und Freiheit. Der Kapitalismus konnte sich auch deshalb regenerieren, weil er von der Radikalität der »Künstlerkritik«, der tiefen Ablehnung gegenüber jeder Art von Institution, Dauer und Bindung, gelernt hat. Der flexible Kapitalismus vermochte das libertäre Potential der »Künstlerkritik« an bürokratischen Verkrustungen, Uniformität und Fremdbestimmung aufzusaugen. Zugleich erfuhr durch diese Vereinnahmung die herkömmliche »Sozialkritik« eine zunehmende »Entwurzelung«.

Obwohl die Transformation des sozialen Raums offensichtlich ist, erliegen viele KritikerInnen des neoliberalen Projekts der Versuchung, sich angesichts des Flexibilisierungs- und Deregulierungsdrucks ins »goldene Zeitalter« des Fordismus zurückzusehnen. Doch für solche Projektionen gibt es keine sozialen und ökonomischen Grundlagen mehr. Dies impliziert natürlich nicht, den Kampf um soziale Standards aufzugeben und die Trümmer des Wohlfahrtsstaates von den Neoliberalen entsorgen zu lassen. Kurz gesagt, wir wollten nicht in die Falle eines »Links-Fordismus« tappen, wie er auch heute noch weit verbreitet ist.

Ein anderer wichtiger Stichwortgeber war für euch Gilles Deleuze und vor allem sein oft zitierter Aufsatz »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«.

Ja, der zweite Schwerpunkt des Buches lag darin, die These von Deleuze, dass sich der Übergang von der Disziplinargesellschaft zur Kontrollgesellschaft vollzogen habe, auf der städtischen Ebene zu hinterfragen. Unserer Meinung nach operieren die Macht-Dispositive des Neoliberalismus keinesfalls nur mit dem Zwang zur selbstregulierten Eigenverantwortung und dem Einsatz entmoralisierter Überwachungstechnologien. Die Rückkehr des »strafenden Staates« und die diversen Law-and-order-Kampagnen sind eindeutige Indikatoren dafür, dass die klassischen Modelle von »Überwachen und Strafen« nicht verschwunden sind. Diesen Macht- und Herrschaftsmechanismen kommt vielmehr bei der Durchsetzung des Neoliberalismus eine wichtige Rolle zu. Wir hatten damals die Hoffnung gehabt, in Fragen der Bürger- und Menschenrechte eine gewisse Sensibilisierung in der Öffentlichkeit erreichen zu können. Eine irrige Annahme, denn in den letzten Jahren lässt sich eher eine Zunahme von repressiven und ausgrenzenden Tendenzen beobachten, die gerade aus der Mitte der Gesellschaft kommen.

An wen oder was denkst du da konkret?

Ich denke hierbei u.a. an die »Sarrazin-Debatte«, die in den sogenannten besseren Kreisen auf große Zustimmung gestoßen ist. Untersuchungen wie die des Sozialforschers Wilhelm Heitmeyer, der mit seiner Langzeitstudie *Deutsche Zustände* bekannt geworden ist, vermitteln einen guten Eindruck davon, wie innerhalb der Gesellschaft angesichts einer gefühlten Statusbedrohung Ressentiments und Abgrenzungsbedürfnisse gegen Unterprivilegierte zugenommen haben.

Zehn Jahre später: Welche Protestartikulationen im urbanen Raum siehst Du heute?

Heute kann man im städtischen Raum drei Bruchlinien ausmachen: Erstens gibt es Gruppen, die sich gegen die spekulative Aufwertung der Zentren und die Gentrifizierung von Stadtteilen wenden. Zweitens gibt es Aktivitäten von Stadtteil- und Gewerkschaftsgruppen gegen den Abbau des lokalen Sozialstaats. Drittens wehren sich überall Initiativen gegen die Deregulierung und Privatisierung von Infrastrukturen. Der Kampf um die öffentlichen Güter scheint mir das verbindende Element zwischen den verschiedenen Bewegungen zu sein.

Der Abriss eines Bahnhofes mobilisierte in Stuttgart aufgebrachte Bürger_innen gegen die Privatisierung der Bahn und für einen Kampf gegen Immobilienspekulation und Imageproduktion. Kannst du zum Verständnis der Proteste in der schwäbischen Hauptstadt kurz noch einmal die Geschichte der 21er-Visionen der *Deutschen Bahn AG* rekonstruieren?

In den 1990er-Jahren zählten zu den Aufwertungs- und Imagestrategien der *DB AG* auch die sogenannten 21er-Visionen: Durch die Umbildung von Kopfbahnhöfen zu unterirdisch gelegenen Durchgangsstationen mit Tunnelanschlüssen sollten die freiwerdenden Flächen des oberirdischen Bahnareals mit Hilfe der Immobilen-Tochtergesellschaften der *DB AG* und des Bundes vermarktet und große städtebauliche Entwicklungsprojekte initiiert werden. Man hatte damals München, Saarbrücken, Frankfurt und Stuttgart im Visier. Lediglich für Stuttgart wurden im Jahr 2007 die Neugestaltung des Bahnhofsareals und der Bau eines unterirdisch verlaufenden Durchgangsbahnhofs endgültig beschlossen. Aufwendige Planfeststellungsverfahren und die langwierige Suche nach InvestorInnen hatten zu einer Verzögerung von mehr als 13 Jahren geführt. Letztlich kam dieser Entschluss auf Druck der Landesregierung von

Baden-Württemberg zustande, der es gelang, dem dahinsiechenden Projekt mit politischem und finanziellem Nachdruck neues Leben einzuhauchen. Gemäß den Planungen soll auf den freiwerdenden Gleisanlagen ein neues Stadtviertel in Citylage entstehen. Ursprünglich waren für das 85 Hektar große Areal Wohnungen für 11.000 Menschen und 24.000 Arbeitsplätze vorgesehen. Sollte es zu einer Realisierung dieses Vorhabens kommen, würde sich die Innenstadt von Stuttgart um mehr als 40 Prozent vergrößern. In den späten 1990er-Jahren veranschlagte man die Gesamtfinanzierungskosten auf rund fünf Milliarden DM. Das Projekt gedachte man aus den Erlösen von Grundstücksverkäufen, aus Bundesmitteln sowie aus Eigenleistungen der *Bahn AG* zu stemmen.

Die politisch Verantwortlichen erhofften (und erhoffen) sich von diesem Projekt eine Verschiebung des wirtschaftlichen Schwerpunkts der Stadt Stuttgart vom produzierenden Gewerbe (Automobilindustrie) zur avancierten Dienstleistungsökonomie mit hoher Wertschöpfung. Für diesen vermeintlichen Sprung ins postindustrielle Zeitalter ignorierte man nicht nur gezielt Alternativkonzepte zur »Untergrundlösung« der Bahn, sondern der damalige Oberbürgermeister Erwin Rommel untersagte auch ein angestrebtes Bürgerbegehren mit der Begründung, es handle sich bei dem Projekt nicht um ein lokalpolitisches, sondern um ein nationales Vorhaben. Ebenso bemerkenswert war eine Vereinbarung der Stadt mit der *DB AG*, nach der die Kommune durch planungsrechtliche Festlegungen den kalkulierten Ertrag bei der Grundstückverwertung – unabhängig von den realen Entwicklungen auf dem Boden – garantierte. Im Jahr 2001 erwarb schließlich die Stadt Stuttgart für 460 Millionen Euro den Löwenanteil der Bahnflächen, die bebaut werden sollen.

Ich möchte betonen, dass es sich hier um Planungsfantasien aus den späten 1980er-Jahren handelt. Nach der Privatisierung der Bahn gab es beim Management und der Regierung die Vorstellung, man könnte aus dem Umbau der Kopfbahnhöfe Image und Rendite verbessern. Es ging also weniger um verkehrstechnische Überlegungen, sondern vor allem um eine Verwertungs- und Standortpolitik, die sich an dem damaligen Immobilienboom anzuhängen versuchte. Doch solche Visionen gerieten in den 1990er-Jahren ins Wanken. Angesichts der veränderten ökonomischen Bedingungen wurden die 21er-Projekte in München und Frankfurt bald zu den Akten gelegt. Nur in Stuttgart hielt man aus landesinternen Gründen an den Plänen fest. KritikerInnen sprachen in diesem Zusammenhang von der »Spätzle-Connection«. Wie auch immer: Die Stuttgarter Strategie ist riskant. Der Kapitaleinsatz ist hoch, genauso wie die Verlustwahrscheinlichkeit.

Und damit komme ich auf den Widerstand gegen das »21er-Projekt« in Stuttgart zu sprechen. Bemerkenswert ist zunächst die mediale Rezeption: Der *Spiegel* verdichtete die Auseinandersetzung zwischen den BürgerInnen und dem (Planungs-)Staat in dem Bild vom »Wutbürger«, der leichtfertig parlamentarische Entscheidungen außer Kraft zu setzen versuche und damit dem »Standort Deutschland« Schaden zufüge. Der Vorwurf der »Unregierbarkeit« ergänzt sich mit dem Bild von den saturierten schwäbischen SpießbürgerInnen.

Bemerkenswert sind in dieser Hinsicht feine Unterscheidungen: Während im Fall der Hamburger Schulreform die (erfolgreichen) GegnerInnen der »gleichmacherischen Politik« in den Medien durchgängig für die Behauptung ihres bürgerlichen Selbstverständnisses gelobt wurden (»Rettet unsere Kinder vor dem Absturz«), galten die AkteurInnen gegen *Stuttgart 21* als durchgeknallte KleinbürgerInnen. Diese Ambivalenz sollte man bei der politischen Bewertung von Initiativen aus der Mittelklasse immer berücksichtigen.

In der Tat bewegt die »Bahnhofsfrage« die Stuttgarter Stadtgesellschaft. Der Spannungsbogen des Widerstands ist breit gefächert. Es geht um Verkehrspolitik, Stadtentwicklung und Denkmalpflege, genauso wie um finanzwirtschaftliche und ökologische Aspekte. Was aber die oppositionellen Strömungen eint, ist der Zorn auf eine absolutistische Staatsgewalt, die mit der Behauptung auftritt, es gäbe zu ihren Entscheidungen keine Alternative. Eine Argumentationsfigur, die ich schon aus den Zeiten der Anti-AKW-Bewegung kenne.

In Hamburg kam es zu anderen Formen des Protestes. Kulturproduzent_innen wehrten sich mit dem Manifest »Not in our Name, Marke Hamburg« gegen die Vereinnahmung durch den Senat als »creative class«, als Standortfaktor. Wie ordnest du diese neuartige Artikulation ein?

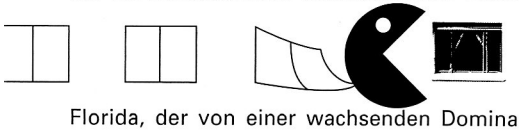
2009 hatte der schwarz-grüne Senat den Rückerwerb des »Gängeviertels« beschlossen, das 2003 von der Finanzbehörde im Höchstbieterverfahren verkauft worden war und letztendlich in die Hände eines holländischen Immobilienentwicklers geriet. Es handelt sich dabei um ein ehemaliges Arbeiterquartier mit maroder Altbausubstanz in der Hamburger Innenstadt. Nach den Vorstellungen des Investors sollten auf dem Areal Bürotürme hochgezogen werden, obwohl die meisten Gebäude des Viertels unter Denkmalschutz stehen. Mit dem Rückkauf

verband der Senat zugleich die Zusicherung, ein nutzerfreundliches Sanierungskonzept mit der KünstlerInneninitiative zu entwickeln, die im August 2009 einige Häuser im Gängeviertel besetzt hatte. Unter dem Motto »Komm in die Gänge« veranstalteten dort Künstler und Künstlerinnen ein permanentes »Hoffest« mit Konzerten, Kunstaktionen und Instandsetzungsmaßnahmen, um so gegen die investorInnenfreundliche Stadtentwicklungspolitik des Senats zu protestieren. Diese Aktivitäten wurden von den Behörden geduldet, die ihrerseits weder eine Räumung noch entsprechende polizeiliche Maßnahmen anordneten.

Welche Gründe gibt es für diese »künstlerInnenfreundliche« Haltung der Hamburger Stadtregierung?

Sicherlich trug die Unterstützung von Prominenten wie dem Maler Daniel Richter, dem Filmregisseur Fatih Akin oder dem Musiker Rocko Schamoni viel dazu bei, dass selbst Teile des arrivierten Bürgertums und die Medien Verständnis für die Besetzung zeigten. In der Öffentlichkeit dominierte die Wahrnehmung, es handele sich letztlich um eine originelle Kunstaktion. Der Druck aus der Zivilgesellschaft hat wesentlich zur Kehrtwendung des Hamburger Senats beigetragen.

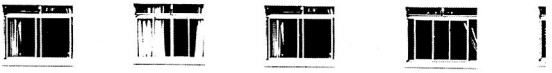
Doch der »sanfte« Umgang mit den BesetzerInnen verdankte sich auch einer Standortortstrategie, die unter dem Label »kreative Stadtentwicklung« populär geworden ist. Hinter den neuen Erwartungen verbirgt sich mehr als nur die Möglichkeit einer städtischen Revitalisierung. Hier wird die urbane Kultur als treibende Kraft eines neuen dynamischen Kapitalismus betrachtet. In diesem Sinne argumentiert etwa der US-amerikanische Wissenschaftler Richard



Florida, der von einer wachsenden Dominanz der »creative class« in den Metropolen ausgeht. Dazu zählt er jene Berufszweige, die an der kapitalistischen Wissensökonomie beteiligt sind: Forschung und Entwicklung, Finanzindustrie, Beratung, Werbung etc. Um die wissenschaftlichen und technologischen Communities räumlich zu verankern, müssten sich die Städte in ihrer Lebensqualität für diese Milieus als attraktiv erweisen.

Als wichtiger Bestandteil der »kreativen Stadtentwicklung« gilt auch die gezielte Ansiedlung von KulturproduzentInnen in heruntergekommenen Stadtvierteln und ehemaligen Industriebrachen. Kritische Masse und Sozialität sind hier die entscheidenden Schlüsselbegriffe. Der neue »urban boosterism« sieht im Stadtleben nichts anderes als eine Ressource, die es ökonomisch in Wert zu setzen gilt.

Die Konzentration auf die Kulturen der Kreativität und des Erlebniskonsums ist mit einer Vernachlässigung oder gar Missachtung von Alltagsaktivitäten und Institutionen verbunden, die nicht mit der Logik der Kulturalisierung kompatibel sind. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass MieterInnenorganisationen und Stadtteilinitiativen mit ihren Anliegen in der Öffentlichkeit und bei den politisch Verantwortlichen nur wenig Gehör finden.



Insofern war es ein geschickter Schachzug der Hamburger KünstlerInneninitiative ihre Intervention mit der »Kreativitäts-Metapher« zu verknüpfen, die sowohl mit künstlerischem Handeln als auch mit unternehmerischer Produktivität assoziiert wird. Den Künstlern und Künstlerinnen gelang es, den Diskurs der »kreativen Stadt« als Widerspruchsbeziehung zu artikulieren und damit den herrschenden Sinneffekt zu durchbrechen. Dazu trug auch die politische Vernetzung der KünstlerInneninitiative mit anderen Gruppen und Organisationen bei, die unter dem Label »Recht auf Stadt« organisiert wurde. Dieser intuitiv fesselnde Slogan stammt von dem französischen Philosophen Henri Lefebvre, der damit die Aufwertungs- und Verdrängungspraxis des kapitalistischen Urbanismus angreifen will. Für ihn bedeutet »Stadt« immer auch Auseinandersetzung und Kampf um den Inhalt der städtischen Zentralität.

Haben die Proteste auch das Potential für eine gesamtgesellschaftliche Kritik?

Ob die Gängeviertel-Aktion einen nachhaltigen Impuls für die antikapitalistische Stadtkritik auslöst, lässt sich gegenwärtig noch nicht beantworten. Natürlich ist eine »Rekuperation« in die »kreative Stadtentwicklung« nicht auszuschließen. Das wird vor allem davon abhängen, ob sich die Besetzer und Besetzerinnen lediglich darauf beschränken, eine Art von KünstlerInnenkolonie zu errichten oder ob ein Ort entsteht, der exemplarisch für die Forderung nach selbstbestimmten Lebens- und Wohnformen steht.

Auch im Fall der Bewegung gegen *Stuttgart 21* ist es noch offen, welche Substanz wirklich in ihr steckt.

In Berlin verwüsteten Autonome das *Künstleraus Bethanien* und in Kreuzberg tauchten »Steckbriefe« auf, in denen die Leiterin der Biennale für die kapitalistischen Prozesse der Aufwertung und Mietsteigerung mitverantwortlich gemacht wurde.

Die meisten »Kulturschaffenden« sind prekäre Selbständige, die auf einen preiswerten Wohn- und Arbeitsraum angewiesen sind. Der städtische Raum ist ihr Produktionsort. Die räumliche Existenz eines KünstlerInnenmilieus löst nicht automatisch einen Gentrifizierungsprozess aus. Der hängt davon ab, wie der lokale Bodenmarkt reguliert ist, welche Bebauungs- und Nutzungsvorschriften existieren oder wie die jeweilige Stadtregierung in den Wohnungsmarkt eingreift. In dieser Hinsicht sind beispielsweise die Unterschiede zwischen München und Berlin erheblich. Der Gentrifizierungsbegriff sollte deshalb mit gebotener Vorsicht angewendet werden.

Du empfindest die Charakterisierung von Künstlern und Künstlerinnen als »Minenhunde« einer kapitalistischen Aufwertungsstrategie als zu simpel?

Die weit verbreitete Ignoranz der »Politfraktion« gegenüber ästhetischen Fragestellungen ist tatsächlich ein Problem. Ich kann aus meiner urbanistischen Praxis nur immer wieder betonen, dass Verbindungen zum Kunstbereich sehr produktiv sein können. So tauchte für mich die Problematik der Verdrängung und Vertreibung von Marginalisierten aus städtischen Räumen zum ersten Mal Anfang der 1990er-Jahre im Kontext eines Forschungsprojekts am Institut für Sozialforschung in Frankfurt auf. Obwohl dies nicht direkt Gegenstand der Studie war, drängte es sich geradezu auf, diese Form der Exklusion als einen integralen Bestandteil der postfordistischen Metropolenstrategie darzustellen. Den Macht- und Herrschaftsaspekt konnte ich jedoch erst über einen Umweg im Kunstbereich ausformulieren. Dies ist nicht zuletzt dem »Regierungsdenken« der deutschen Stadtforschung geschuldet, deren Forschungspraxis meist auf die Kontrolle und Beherrschung sozialer Prozesse ausgerichtet ist. Strömungen innerhalb der Kunst- und Popszene hatten hingegen ein Interesse an bestimmten urbanen Phänomenen – wie etwa der veränderten Bedeutung des öffentlichen Raums – die meinen Intentionen sehr entgegenkam. Dank einiger Auftritte in diesem nicht-akademischen Umfeld entstand in Zusammenarbeit mit anderen Leuten allmählich eine Kritik an der neoliberalen Stadt- und Sicherheitspolitik, die schließlich zur Initiierung der Innenstadtaktion führte, an der sich die Kunstfraktion stark beteiligte. Ich halte dies für keinen Zufall, da im Kunstbereich eine hohe Affinität zur Stadt besteht. Bohèmistische Lebensweisen brauchen subkulturelle Orte und Szenen, die durch die vorherrschende Stadtpolitik entweder in Bedrängnis geraten oder kulturindustriell absorbiert werden. Natürlich gab es bei den Innenstadtaktionen der 1990er-Jahre den Vorwurf des »Radical Chic« gegenüber der Kunstfraktion. Bei künstlerischen Aktivitäten für oder gegen eine Sache ist man immer mit der Zeichenentleerungsmaschine »Kunst« konfrontiert, die gerade aus einem politischen oder sozialen Engagement einen »billigen Urlaub im Elend anderer Leute« zu machen versucht – So die Formulierung des Künstlers Andreas Siekmann, mit dem ich in der Vergangenheit ab und an zusammengearbeitet habe.

Woher rührt das gespannte Verhältnis zwischen linken Aktivist_innen und einer kritischen Kunstszene?

Haltungen zu gesellschaftlichen oder politischen Phänomen haben sowohl eine ethische wie eine ästhetische Ebene. Ein Aspekt, den die »Politfraktion« häufig übersieht. Der Ekel gegenüber bestimmten Gesten der Macht oder gesellschaftlich anerkannten Symbolen artikuliert sich häufig als Stil- und Geschmacksfrage. Andererseits gibt es eine hohe Affinität zwischen dem Ästhetischen und dem Elitären. Bei vielen KünstlerInnen-Intellektuellen erzeugen zudem die prekäre Existenz und die labilen Beziehungen zu den Machtinstanzen einen »gespaltenen Habitus«, der sie objektiv wie subjektiv zu einer gewissen Unbestimmtheit zwingt. Es geht um Mobilität und eine bereitwillige Anpassung an neue Vorgaben und Regeln. Diese Kunst des Durchlavierens hat der postoperaistische Theoretiker Paolo Virno als »Opportunismus« bezeichnet, ohne dies moralisch zu werten. Opportunistisch sei jemand, der oder die sich einer Vielzahl von sich ständig verändernden Möglichkeiten gegenübersähe und auf den größten Teil dieser Möglichkeiten vorbereitet sei, sodass er oder sie die nächste sich bietende Gelegenheit rasch ergreifen kann. Gleichzeitig befinden sich die selbständigen Kreativen in einem dichten Netz von hierarchischen Beziehungen, es besteht ein Verhältnis persönlicher Abhängigkeit zu den AuftraggeberInnen, MäzenInnen und KundInnen. Insofern kann man mit Virno von einer »servilen Virtuosität« sprechen.

In gewisser Weise ist der Kulturbetrieb zu einem Versuchslabor der »Auspowerung« der Ware Arbeitskraft geworden. Der Mehrheit der Kul-

turarbeiterInnen sind Normen wie die der Produktivität oder Flexibilität – die sie häufig selbst als Formen kapitalistischer Disziplinierung verdammen – zur zweiten Natur geworden. Insofern stellen sie wirklich die Avantgarde des Postfordismus dar, für den sie immer wieder neue Schneisen der Selbstausbeutung schlagen. Während heute in der Managementliteratur Nonkonformismus und Kreativität als Schlüssel zum beruflichen Erfolg propagiert werden – quasi als Glamour-Modell des Gehorsams gegenüber den Imperativen der Flexibilisierung –, fragt sich die Berliner Band Britta angesichts ihrer prekärer werdenden Lebensverhältnisse: »Ist das noch Bohème oder schon Unterschicht?«

Apropos Lo-Fi-Bohème. Berlin übt ja einen unglaublichen Sog aus. Nicht nur Künstler_innen, sondern auch Aktivist_innen und Wissenschaftler_innen zieht es in die Hauptstadt. Ist es nicht problematisch, wenn kritisches Denken und Theorie fast nur noch dort stattfinden?

Für diese Bewegung ist zunächst schlicht und ergreifend der Arbeitsmarkt verantwortlich zu machen. Die Reproduktionsmöglichkeiten der »Kreativen« und vieler AkademikerInnen sind aus naheliegenden Gründen in den Metropolen mit ihren komplexen Infrastrukturen – sprich von Universitäten und Forschungseinrichtungen bis hin zu den Organisationen im Bereich der Medien, der Unterhaltung und der Kunst – besser gewährleistet. Es geht um Kontaktnetze und Zugänge zu einflussreichen Institutionen, die so nur in den metropolitanen Zentren zu finden sind. Auch wenn etwa in Berlin die wenigsten KünstlerInnen von ihrer Arbeit leben können, besteht für sie potentiell die Möglichkeit, sich auf dem räumlich beschränkten Markt einen »Happen« zu schnappen.

Jenseits des »urbanen Rauschens« in den Metropolen halte ich auf einer »strukturlogischen« Ebene die Überlegungen des russischen Kultursemiotikers Jurij Lotman für inspirierend. Er begreift die Peripherie – denn darum geht es hier ja auch – nicht nur als einen Raum der Marginalisierung, sondern auch als Ort des Widerstandes, aus dem kreatives Potential erwächst. Für ihn generiert das Zentrum normative Beschreibungen, die dann auf die gesamte Kultur ausgedehnt werden. Da die lokalen Diskurse der Peripherie nicht der Norm des Zentrums entsprechen, gelten sie, von dort aus gesehen, als nicht-existent bzw. nicht anschlussfähig. Das Zentrum ist jedoch dadurch, dass es sich den von ihm selbst produzierten Normen unterordnet, unbeweglich. Von hier aus können deshalb keine innovativen Impulse mehr ausgehen. Die Peripherie hingegen bringt neue Ideen und Texte hervor, die mit den Normen des Zentrums brechen und in ästhetischer Hinsicht kreativ sind. Von Zeit zu Zeit werden deshalb bestimmte künstlerische Artikulationen der Peripherie als interessanter als die des Zentrums erachtet. Der Austausch führt letztlich dazu, dass die revolutionäre periphere Strömung irgendwann ins normalisierende Zentrum rückt. Diese Anerkennung der einstigen Peripherie bringt nach Ansicht des Kultursemiotikers zunächst einen Vorteil, ist es doch Ziel jeden ästhetischen Strebens, aus dem marginalisierten Zustand herauszutreten. Andererseits läuft dieser Vorgang auf eine Zähmung der ehemals »wilden« peripheren Phänomene hinaus. Sie verlieren ihren avantgardistischen Glanz, werden von der Statik des Zentrums angesteckt und schließlich von einer neuen peripheren Strömung abgelöst.

Das Leben in der Kleinstadt wird oft nur noch als Schicksalsschlag empfunden. Sollte man nicht schauen, wie man dort handlungsfähig bleibt und mit wem man sich verbünden kann?

Ich glaube, man muss die Problematik der »Ungleichzeitigkeit«, die Dialektik von »Provinzialität« und »Zentralität« bedenken. Der Begriff »Provinz« verweist auf ein ausgesprochen schillerndes Phänomen. Alltagssprachlich betrachtet sind mit ihm eher abwertende Assoziationen verbunden: Entweder wird »Provinz« im Sinne von Langweile und gesellschaftlicher Isolation verwendet oder als Ausdruck bedrückender politischer und sozialer Verhältnisse. Ein Hort der Dumpfheit, der auf Dauer auch die zugezogenen Großstädter zu Provinztrotteln macht. Auf diesen Umstand verweist Carl Amery mit einer kleinen Geschichte: Ein aus der Metropole Wien nach Linz verschlagener Beamter schildert einem alten Freund die eigene Entwicklung wie folgt: »Im ersten Jahr – da maanst du stirbst. Im zweiten Jahr – na, da wirst allmählich a bisserl deppert. Und im dritten – im dritten, da bist eben a Linzer.«

Das ist aber nur die eine Seite. Der Sozialphilosoph Peter Brückner hat Anfang der 1980er-Jahre ein Büchlein mit dem Titel *Das Abseits als sicherer Ort* publiziert, in dem er angesichts einer konkreten historischen Konstellation (Faschismus und Krieg) die Vorzüge der Peripherie als »Untertauch- und Rekreationsraum« für unangepasste Intellektuelle hervorhebt. Ein Aspekt, der unter den heutigen »postmodernen« Bedingungen neu durchzudeklinieren wäre.

Was meinst Du damit?

Ich möchte an dieser Stelle den französischen Philosophen und Raumtheoretiker Henri Lefebvre ins Spiel bringen. Für ihn ist die vollständige Urbanisierung der Gesellschaft nicht mit einer Homogenisierung des sozialen Raums gleichzusetzen, denn er entwirft die Stadt als Entscheidungszentrum. Diese Logik impliziert Gleichzeitigkeit von allem, was sich an einem Punkt verdichten lässt. Auf der einen Seite besteht die Produktivität der Zentralität darin, die unterschiedlichen Elemente der Gesellschaft zusammenzuführen und miteinander reagieren zu lassen. Daraus kann etwas Neues und Über-

raschendes zustandekommen. Auf der anderen Seite wird der Zugang zu dieser gesellschaftlichen Ressource von den Mächten kontrolliert und damit die Produktivität des Städtischen begrenzt. Zugleich lebt nach Lefebvre die Dynamik des gegenwärtigen Urbanisierungsprozesses vom Gegensatz der Zentralisierung und der Zerstreuung: »Jeder Punkt kann zum Brennpunkt werden, zum privilegierten Ort, an dem alles konvergiert. So dass jeder städtische Raum in sich dieses Möglich-Unmögliche trägt, seine eigene Negation. Jeder städtische Raum war somit, ist und wird konzentrisch und poly-(multi-)zentrisch sein.« Zentralität ist damit in der urbanisierten Gesellschaft virtuell allgegenwärtig. Ein Zustand, der dann umgekehrt auch für die »Provinzialität« gilt. Nicht wenige globalisierte Intellektuelle sind völlig blind und ignorant gegenüber den Bedingungen des Lokalen – sie sind also nichts anderes als Metropolentrottel.

Gibt es – neben Berlin – noch klassisch linke Orte in D-Land? Universitätsstädtchen wie Göttingen, Marburg oder Freiburg galten für lange Zeit als solche.

Heute ist die Universität kein Ort des kritischen Denkens mehr. Von einer linken Hegemonie innerhalb der Studierendenschaft kann schon lange nicht mehr gesprochen werden. Die alten Hochburgen der Radikalität sind inzwischen geschleift und die Bewegungsmilieus haben sich zu Lebensstilgruppen transformiert. Man kann diese Entwicklung paradigmatisch an den *Grünen* beobachten. Sicherlich gibt es Archipele einer Gegenkultur, doch hier besteht häufig die Tendenz, in einer »Viertel«-Logik hängen zu bleiben. Auf Quartiersebene ist ein »Wir bleiben alle«-Kampf um den Erhalt der bestehenden sozialräumlichen Community im Sinne der Reklamation eines Territorialrechts im Zweifelsfalle nicht nur ein Kampf gegen die Gentrifizierung, sondern gegen alles »Andere«, was die Hegemonie der »Alteingesessenen« bedroht bzw. dem Selbstverständnis der »Alt-KämpferInnen« widerspricht. Die Erfahrungen der 1970er-Jahre zeigen zudem, dass das sogenannte »Freistaat-Model« schnell zum »Ghetto« werden kann – sowohl räumlich wie mental. Da Orte nicht begrenzt sind und Machtverhältnisse in verschiedenen räumlichen Einheiten produziert und reproduziert werden, sollte die Perspektive darauf ausgelegt sein, die einzelnen territorialen Ebenen zu überspringen und dabei gegebenenfalls auch die Grenzen von Quartier und Stadt zu überschreiten. Eine Politik des »jumping scales« – wie es der Geograf Neil Smith nennt – könnte neuen Formen einer urbanen Praxis den Weg öffnen, die den neoliberalen Territorialstrategien entgegenarbeitet.

Literatur

Sabine Bitter/Helmut Weber (Hg.): *Autogestion, or Henri Lefebvre in New Belgrade.* Berlin: *Sternberg Press* 2009

Luc Boltanski/Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus.* Konstanz 2003

Peter Brückner: *Das Abseits als sicherer Ort: Kindheit und Jugend zwischen 1933 und 1945.* Berlin 1999

Gilles Deleuze: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«. In: G.D.: *Unterhandlungen 1972–1990.* Frankfurt a.M.: *Suhrkamp* 1993, S. 254–262

Richard Florida: *The Rise of the Creative Class and How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life.* New York 2002

Wilhelm Heitmeyer: *Deutsche Zustände. Folge 9.* Frankfurt a.M.: *Suhrkamp* 2010

Henri Lefebvre: *Der dialektische Materialismus.* Frankfurt a.M. 1966 (Orig. 1939)

– ders.: *Probleme des Marxismus, heute.* Frankfurt a.M. 1965 (Orig. 1958)

– ders.: *Kritik des Alltagslebens, Bd. I.* München 1974 (Orig. 1958)

– ders.: *Le somme et le reste.* Paris 1959

– ders.: *Kritik des Alltagslebens, Bd. II u. III.* München 1975 (Orig. 1961)

– ders.: *Einführung in die Modernität. Zwölf Präludien.* Frankfurt a.M. 1978 (Orig.: 1962)

– ders.: »Problèmes théoriques de'autogestion«, in: *Autogestion* 1 (1966), S. 59–70

– ders.: *Position: contre les technocrates.* Paris 1967

– ders.: *Das Alltagsleben in der modernen Welt.* Frankfurt a.M. 1972 (Orig. 1968)

– ders.: *Die Zukunft des Kapitalismus. Die Reproduktion der Produktionsverhältnisse.* München 1974 (Orig. 1973)

– ders.: *L'État dans le monde moderne.* Paris 1976

– ders.: *Théorie marxiste de l'Etat de Hegel à Mao.* Paris 1976

– ders.: *Le mode de production étatique.* Paris 1977

– ders.: *Les contradictions de l'Etat moderne.* Paris 1978

– mit Catherine Régulier: *Die Revolution ist auch nicht mehr was sie mal war.* München 1979 (Orig. 1978)

Jurij Lotman: *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture.* Bloomington/Indianopolis 2000 (Orig. 1990)

Klaus Ronneberger/ Stephan Lanz/Walther Jahn: *Die Stadt als Beute.* Bonn 1999

Neil Smith: »Die Produktion des Raums«, in: Bernd Belina/Boris Michel (Hg.): *Raumproduktionen: Beiträge der Radical Geography; eine Zwischenbilanz.* Münster 2007, S. 61–76

Paolo Virno: *Grammatik der Multitude: Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen.* Wien 2005

Tipps für die allgemeine Liste

Jürgen Friedrich/Sascha Triemer: *Gespaltene Städte? Soziale und ethnische Segregation in deutschen Großstädten.* Wiesbaden 2008

Andrej Holm: *Wir Bleiben Alle! Gentrifizierung – Städtische Konflikte um Aufwertung und Verdrängung.* Münster 2010

Stefan Krätke: *Stadt, Raum, Ökonomie. Einführung in aktuelle Problemfelder der Stadtökonomie und Wirtschaftsgeographie.* Basel/Boston/Berlin 1995

Martina Löw/Silke Steets/Sergej Stoetzer: *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie.* Opladen 2008

Herbert Marcuse: »Muster und gestaltende Kräfte der amerikanischen Städte«, in: Walter Prigge (Hg.): *Peripherie ist überall.* Frankfurt a.M./New York 1998, S. 42–51

Cedric Price: »Das Ungewisse – Die Freude am Unbekannten. Cedric Price im Gespräch mit Phillip Oswalt«, in: Walter Prigge (Hg.): *Peripherie ist überall.* Frankfurt a. M./ New York 1998, S. 330–337

Walter Prigge/Klaus Ronneberger: »Globalisierung und Regionalisierung«, in: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 2 (1996), S. 129–138

Klaus Ronneberger/Vassilis Tsianos: »Panische Räume. Das Ghetto und die Parallelgesellschaft«, in: Sabine Hess u.a. (Hg.): *No integration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa.* Bielefeld: *Transcript* 2009, S. 137–152

Klaus Ronneberger: »Die Kunst, sich an nichts zu gewöhnen«, in: *Springerin* 3 (2006), S. 18–21

– ders.: »Die neoliberale Stadt: Konstruktion und Alltagswirklichkeit«, in: Helmuth Berking und Martina Löw (Hg.): *Die Wirklichkeit der Städte.* Baden-Baden 2005, S. 211–224

– ders.: »Urban Sprawl und Ghetto«, in: Walter Prigge (Hg.): *Peripherie ist überall.* Frankfurt a.M./New York 1998, S. 84–90

– ders.: »Von High-Tech-Regionen lernen?«, in: *Jahrbuch Sozialwissenschaftliche Berichterstattung. Schwerpunkt: Technik und Region.* Berlin 1995, S. 19–78

Walter Siebel: »Einleitung: Die europäische Stadt«. In: W. S. (Hg.): *Die europäische Stadt.* Frankfurt a.M. 2004, S. 11–50

Loic Wacquant: *Das Janusgesicht des Ghettos und andere Essays.* Basel/Boston/Berlin 2006

Sharon Zukin: *The Cultures of Cities.* Cambridge (USA)/Oxford (UK) 1995

Dagmar Brunow

SOUNDSCAPES ALS AKUSTISCHES GEDÄCHTNIS DER STADT

KÜNSTLERISCHE STRATEGIEN GEGEN GENTRIFIZIERUNG

für Jens Röhm und Gordon Uhlmann[1]

Eine gute Freundin löste vor einigen Jahren ihre WG im Hamburger Schanzenviertel auf. Kurz darauf entdeckten wir in der Zeitung eine Makler-Annonce, die genau diese Wohnung »mit Blick auf die Rote Flora« anpries, wobei die Miete nun fast doppelt so hoch war wie zuvor. Kein Wunder, dass sich viele der alten BewohnerInnen des Viertels die neu renovierten Wohnungen nicht mehr leisten konnten. Dies ist ein Beispiel für Gentrifizierung, also die Aufwertung bisher preiswerter Wohngegenden, die der Stadtsoziologe Andrej Holm »die neoliberale Version kapitalistischer Urbanisierung« nennt.[2] Wie aber lassen sich solche Prozesse dokumentieren? In seiner erfolgreichen Komödie *Soul Kitchen* (2009) zeigt der Hamburger Regisseur Fatih Akin, wie Gentrifizierungsprozesse die Stadt verändern. Als der Hauptdarsteller Adam Bousdoukos im Zuge der Promo-Kampagne an die Drehorte zurückgekehrt war, musste er feststellen, dass viele der alten Lagergebäude, Clubs und Bars entweder schon von der Abrissbirne weggefegt worden waren oder ihnen dieses Schicksal kurz bevorstand. Damit ist *Soul Kitchen* auch ein Film, der Veränderungen im urbanen Raum dokumentiert und archiviert. Film und andere visuelle Medien erzeugen ein Bild einer Stadt – wie aber *klingt* die Gentrifizierung? Und wie kann Sound eingesetzt werden, um verdrängte Stimmen und vergessene Kämpfe hörbar zu machen? Dieser Frage sind Hamburger KünstlerInnen in Zusammenarbeit mit dem *Freien Sender Kombinat* nachgegangen und haben den Grundstein zu einem Sound-Archiv gelegt, das ein akustisches Gedächtnis der Stadt bildet. Gerade für (linke) Geschichtsschreibung könnten sich hier wichtige Quellen finden, denn schließlich ist das Archiv nicht nur ein Ort, an dem Dokumente gespeichert werden, es ist auch der Ort, von dem aus Versionen von Geschichte konstruiert werden. Außerdem reguliert es, daran hat uns Foucault erinnert, was gesagt werden kann und was nicht. Es ist Zeit, sich wieder auf das Archiv zurückzubesinnen, denn zu viele Visionen, Utopien und Kämpfe sind in Vergessenheit geraten und verschütt gegangen.

Umkämpfte Orte in der Stadt

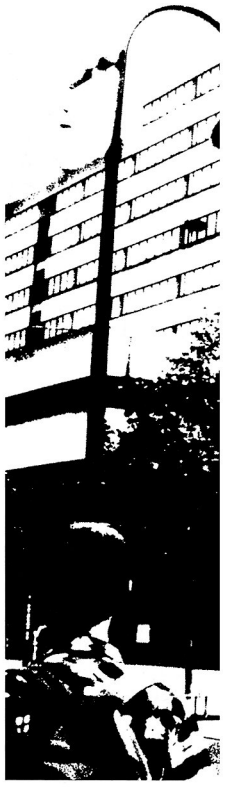
Kämpfe gegen Gentrifizierung und die Privatisierung des öffentlichen Raums sind nicht neu, erst recht nicht in Hamburg. In der Hansestadt hat Widerstand gegen neoliberale Stadtentwicklungspolitik Tradition. Als einer der umkämpftesten Räume in Hamburg gilt die Hafenstraße in St. Pauli. Während die Besetzung eines ganzen Straßenzuges 1981 und die anschließende heftige politische Auseinandersetzung die Hafenstraße zu einem politischen Symbol für Widerstand gegen die Privatisierung der Wohnungspolitik gemacht haben, verwandelt sich St. Pauli momentan von einem der ärmsten Stadtteile Hamburgs zu einem mehr oder weniger wohlhabenden Trendviertel. Rasant steigende Mieten und der Neubau von Luxusapartments führen zu einer von Rosalyn Deutsche beschriebenen Verdrängungspolitik, den »politics of eviction«.[3] Im Zuge des Wegzugs derjenigen BewohnerInnen, die sich die oft drastischen Mieterhöhungen nicht leisten können, nimmt auch der Anteil der migrantischen Bevölkerung auf St. Pauli ab.

Das 1989 besetzte autonome Stadtteilzentrum *Rote Flora* im Schanzenviertel war nach der

Hafenstraße in den 1980ern und 1990ern ein umkämpfter Ort in Hamburg, der mit enormer Unterstützung von AktivistInnen und AnwohnerInnen gegen den Senat der Hansestadt verteidigt wurde und dem damit auch eine große symbolische Bedeutung für ein linksradikales Politikverständnis zukommt. Mittlerweile sind die Straßen um die Rote Flora komplett gentrifiziert, die alten Einzelhandelsgeschäfte sind hippen Kneipen und Cafés gewichen und auf der gegenüber der Flora gelegenen Straßenseite hat sich eine Amüsiermeile entwickelt, die in der öffentlichen Debatte schon mal mit dem Ballermann verglichen wird.[4] Inzwischen gehört es selbst im Mainstream zum guten Ton, gegen die »Milchkaffee-Szene« in der Schanze zu wettern. Proteste gegen die Verlagerung der Wohnungsbaupolitik von öffentlicher in private Hand und die Forderung nach alternativen Räumen waren auch Ausgangspunkte für die massiven Proteste gegen die Räumung des Bauwagenplatzes *Bambule* 2002.

Nachdem es für einige Jahre relativ ruhig war, passiert wohl in keiner anderen deutschen Stadt derzeit so viel wie in Hamburg, wenn es darum geht, der um sich greifenden Gentrifizierung etwas entgegenzusetzen.[5] Jüngstes umkämpftes Gebiet ist das *Frappant*-Gebäude in der Neuen Großen Bergstraße, einer Fußgängerzone in Altona. Hier hatte der schwedische Möbelriese *Ikea* seine Baupläne angekündigt.[6]

Doch auch in anderen Hamburger Stadtteilen regt sich Widerstand gegen die Umstrukturierung: im Karoviertel sorgten im September 2009 Debatten um den Verbleib des alternativen Kulturzentrums *Centro Sociale* für Aufregung. Kurz zuvor, im August, hatten rund 200 KünstlerInnen das historische Gängeviertel besetzt, das von der Stadt an einen privaten Investor verkauft worden war. Auch die BewohnerInnen des alten Arbeiterviertels St. Pauli haben den Hals voll – was der populäre Dokumentarfilm *Empire St. Pauli* (Bude/Sobczak, D 2009) mit seinen unzähligen Interviews eindrücklich demonstriert. Als Pläne zur Aufwertung des Bernhard-Nocht-Quartiers in St. Pauli ans Licht kamen, gründete sich umgehend die Kampagne *No BNQ!*, der sich Anwohner, KünstlerInnen, MusikerInnen und Geschäftsleute anschlossen. Im Oktober 2009 erschien das viel beachtete Manifest *Not In Our Name, Marke Hamburg!*, das die Stadtentwicklungspolitik kritisch unter die Lupe nimmt und das in dieser *testcard* wiederabgedruckt ist.



Kunst als Intervention: Aneignung rules!

Seit der Hamburger Senat im Jahr 2002 die Devise »Hamburg – wachsende Stadt« ausgerufen hat, haben KünstlerInnen verschiedene Praktiken des Widerstands erprobt. Dabei geht es ihnen vor allem darum, die neoliberale Stadtplanung mit ihrer Politik der Überwachung zu hinterfragen und die Auffassung von der Stadt als einem Kontrollraum kritisch zu beleuchten. Diese kritisch inspirierten Praktiken intervenieren in aktuelle politische Veränderungsprozesse und tragen dazu bei, die Psychogeographie der Stadt neu zu definieren.

Eine wichtige künstlerische Intervention auf St. Pauli ist das Kunstprojekt *Park Fiction*. Rund zehn Jahre hatte es gedauert, bis 1994 die bürokratischen Hürden überwunden und der geplante Nachbarschaftspark entstanden war. *Park Fiction*, mit dem die beiden InitiatorInnen Christoph Schäfer und Margit Czenki auf der *documenta XI* in Kassel vertreten waren, ist eine kollektive Wunschproduktion im Sinne Henri Lefebvres, ein Ort des Begehrens, an dem idealerweise der Grundstein für eine sozialrevolutionäre Raumpolitik gelegt wird.

Umkämpft ist auch das inzwischen weitgehend gentrifizierte Schanzenviertel, in dem sich die »kreative Klasse« angesiedelt hat. Es entspricht einem jener, von Richard Florida beschriebenen, offenen, toleranten Orte, an denen Schwule und Lesben, Bohèmiens und MigrantInnen gerne leben wollen.[7] Auch die *Rote Flora,* die 1989 besetzt wurde, hat längst internationale Bekanntheit erlangt. Doch ist sie, wie wir anfangs gesehen haben, gleichermaßen Symbol wie Symptom dafür, wie linke und/oder künstlerische Projekte untrennbar mit Gentrifizierungsprozessen verbunden sind und keineswegs losgelöst von diesen betrachtet werden dürfen. Im Gegenteil. Orte wie die *Rote Flora* haben bereits in den frühen 1990ern eine junge, trendbewusste Bevölkerungsschicht aus weißen Mittelschichtsstudierenden angezogen, die wiederum ärmere

MieterInnen verdrängt hat. Ist also die Geschichte des linken, subkulturellen Widerstands keine des Erfolgs sondern eine des Scheiterns, der Vereinnahmung durch neoliberale Politik, die es gekonnt versteht, alternative Projekte ökonomisch für sich nutzbar zu machen? Oder beides zugleich? Ein unauflösliches Dilemma? Kein Wunder also, dass die Verknüpfung von Kunst und Aufwertungspolitik immer wieder für Diskussionsstoff sorgt.[8] Ein Zeichen dieser Verstrickung ist z. B., dass in aufzuwertenden Stadtteilen Kunstaktionen häufig aus Mitteln der Kulturbehörde finanziert werden, um dem Areal nicht nur ökonomisches, sondern auch kulturelles Kapital zuzuführen. Scheinbar paradoxerweise entstehen dabei Arbeiten, die Gentrifizierung, staatliche Überwachung und Kontrolle zum Thema haben. In der umstrittenen *Hafencity* thematisierte die Künstlergruppe *Blinde Passagiere* die Polizeikontrollen, denen illegalisierte ImmigrantInnen ausgesetzt sind, während das Kollektiv *Tetra Pak* in seinem Projekt *ready2capture* mit Stadtrundgängen und Methoden der Kartierung arbeitete.[9]

Im Fokus des Stadtentwicklungsprojekts *Sprung über die Elbe* steht Wilhelmsburg, das einstige Arbeiterviertel südlich der Elbe mit seinem großen migrantischen Bevölkerungsanteil. Im Zuge dieses Projekts hat die Hamburger Kulturbehörde als Vorbereitung auf die *Internationale Bau-Ausstellung* (*IBA*) Fördermittel gezielt an Kunstprojekte vergeben, die ihre Arbeiten in Wilhelmsburg lokalisiert haben – mit dem Risiko, dass die KünstlerInnen zur kulturellen und ökonomischen Aufwertung des Viertels, und damit zur Verdrängung der weniger wohlhabenden BewohnerInnen, beitragen.

Gleichzeitig nicht zu übersehen ist die Tendenz, dass KünstlerInnen vermehrt selber zu AktivistInnen werden, wie im Gängeviertel, aber auch bei Gruppen wie den RadiokünstlerInnen von *Ligna* oder dem Schwabinggrad Ballett. Deren Arbeiten gehen über bloßes Dokumentieren und Repräsentieren hinaus

und verstehen sich als Intervention in laufende politische und gesellschaftliche Prozesse.
Mit ihrem erfolgreichen Radioballett im Hamburger (und Leipziger) Hauptbahnhof thematisierte *Ligna* z. B. die Privatisierung des öffentlichen Raumes. Um auf die neoliberale Überwachungs- und Kontrollpolitik in der Innenstadt aufmerksam zu machen, initiierte *Ligna* eine Radiodemonstration während des Weihnachtsgeschäfts.[10] Ihre Aktionen sind von Deleuze und Guattaris Idee einer Politik der Zerstreuung inspiriert, also einer Abkehr von herkömmlichen politischen Strategien der Versammlung und Vereinheitlichung, um sich stattdessen einer eher rhizomatischen Form von Protest zuzuwenden. Damit verabschieden sich mediale und künstlerische Strategien von klassischen Konzepten der Gegenöffentlichkeit, wie Negt und Kluge sie in ihrer Kritik an Habermas entwickelt haben.[11]
Stadtrundgänge und Kartierungen sind dabei eine beliebte Form, weil sie sowohl dokumentieren als auch Interventionsmöglichkeiten bieten. Ein Beispiel hierfür ist der *Leerstandmelder*, in dem man leer stehende Wohnungen oder Gewerberäume online registrieren kann, wobei weitere Handlungsmöglichkeiten, nämlich »kreativ« mit diesen Gebäuden umzugehen, bewusst offen gelassen werden.[12] Es geht also nicht um bloßes Jammern, sondern um eine aktive Wiederaneignung des städtischen Raums.

Die Stadt hören: der Sound der Gentrifizierung

Kunst als Intervention war auch der Ausgangspunkt für das Radiokunstprojekt *Die Stadt hören*, das im Rahmen des *FSKolleg* entstand. Zum ganzjährigen Kolleg, das Hamburgs Freies Radio, das *Freie Sender Kombinat* (*FSK*), 2009 in Hamburg durchgeführt hatte, gehörten eine Reihe von Vorlesungen, Seminare und Workshops zu Radiotheorie, -geschichte und -ästhetik. Gäste waren u. a. die Medientheoretiker Geert Lovink und Jeffrey Sconce sowie die Videokünstlerin Hito Steyerl.[13] Für das Projekt *Die Stadt hören* lud der Sender rund ein Dutzend Hamburger KünstlerInnen ein, Strategien zu entwickeln, mit denen sich Gentrifizierungsprozesse dokumentieren und archivieren lassen. Das künstlerische Experiment ging von der Frage aus, wie sich eine Ökonomie des Verschwindens repräsentieren lässt, um ein Sound-Archiv vergessener und verschwindender Klänge zu entwickeln. Dafür wurden in einer Spurensuche zunächst umkämpfte Orte kartiert und dort Soundscapes aufgenommen. In einem nächsten Schritt wurden die Soundfiles auf eine Website geladen und archiviert. Auf diese Weise ist ein ständig wachsendes Archiv entstanden, das es erlaubt Gentrifizierungsprozesse zu verfolgen.
Als Tool diente hier das Online-Soundarchiv *Radio Aporee*, das der Medienkünstler Udo Noll initiiert hat.[14] Über das Interface von *Google Maps* lassen sich hier mithilfe GPS-fähiger Handys weltweit Soundfiles ins Internet stellen. Die Sounds sind allgemein zugänglich, entweder über den Rechner oder über Handys mit GPS-Funktion, die wiederum bei akustischen Stadtrundgängen eingesetzt werden können. *Aporee* ist also ein weltweit zugängliches Archiv von Alltagsgeräuschen, mit dem sich Veränderungen im urbanen Raum verfolgen lassen. Zum Beispiel kann *Radio Aporee* Gentrifizierungsprozesse klanglich verdeutlichen, wenn an einem bestimmten Punkt immer wieder über einen längeren Zeitraum hinweg Soundscapes hochgeladen werden. So lässt sich an einer Stelle an der Grenze von Kreuzberg zu Neukölln akustisch nachvollziehen, wie sich im Laufe weniger Monate das Areal von einer ruhigen Wohngegend in ein Ausgehviertel verwandelt.
Im Hamburger Hafen, im Schanzenviertel, in Altona, St. Pauli und in Wilhelmsburg haben die einzelnen KünstlerInnengruppen über *Aporee* die verborgenen Stimmen der Stadt hörbar gemacht. Indem der Sound der unsichtbaren Räume und vergangener Situationen in der Stadt erzeugt wird, entsteht eine Chronik des Verschwindens. Das Projekt *Die Stadt hören* ist eine künstlerische Intervention, die die Politik des Verschwindens als Gegenstrategie entwirft und das Archiv (Foucault/Derrida) als Möglichkeit der Bewahrung oppositioneller Erfahrungen denkt. Bei dieser Art der Kartierung sind neben Soundscapes auch Interviews zu hören, zum Beispiel mit AktivistInnen, AnwohnerInnen, BettlerInnen, SozialarbeiterInnen oder PassantInnen. Auch Fotos können auf die Seite von *Google Maps* gestellt werden, um die Kartierung zu ergänzen – wie zum Beispiel in der Arbeit von Ulf Treger und Christiane Wehr zum Brachgelände am Altonaer Bahnhof, die sowohl Fundstücke dokumentiert als auch Fotos mit utopischem Charakter (als Wunschproduktion) im Netz zugänglich gemacht hat.
Bianka Buchen und Peter Birke haben in Wilhelmsburg eine akustische Karte aus Interviews mit AnwohnerInnen, AktivistInnen aus der Stadtteilkultur und Soundscapes entworfen, die einen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Gentrifizierung geben. Der Workshop der Stadtethnologin Kathrin Wildner und des Tonkünstlers Jens Röhm widmete sich dem umkämpften Raum um das *Frappant* in der Neuen Großen Bergstraße. Dazu wurde die *Ikea* Filiale in Moor

fleth akustisch kartiert. Vor Ort wurden Sounds aufgenommen, die dann in der Karte von *Aporee* auf das *Frappant*-Gebäude gelegt wurden. Ziel war es, ein visionäres Soundscape zukünftiger Veränderungen zu entwerfen. Eine historische Blickperspektive nahm die Arbeit *Echos unter der Weltkuppel* der Künstlerin Jokinen und des Kulturhistorikers Gordon Uhlmann ein, die in einer Spurensuche aus postkolonialer Perspektive verborgene Stimmen im und am Hauptgebäude der Universität hörbar machte, das ursprünglich als Kolonialinstitut gegründet worden war. Die Mischung aus akustischem Stadtrundgang, Performance und Kartierung zeigte die Beziehungen zwischen Wissenschaft, Kolonialismus und Definitionsmacht auf, indem sie aus den Schichten der hegemonialen Geschichtsschreibung verborgene Klänge zu Gehör brachte. Nicht nur die spezifische Grammatik der Macht des kolonialen Projekts wurde so offengelegt, auch ungehörte Stimmen der ehemaligen Kolonisierten wurden ins Gedächtnis zurückgeholt: Durch szenische Lesungen rebellischer und widerständiger Stimmen, die aufgezeichnet und archiviert worden waren, wurde ihnen somit Handlungsmacht zugeschrieben.[15]

In einer Sendung des *FSK* wurden die Ergebnisse aller Workshops live übertragen.[16] Parallel dazu konnten diese in einem akustischen Stadtrundgang vor Ort nachverfolgt werden. Mit GPS-fähigen Handys ließen sich (und lassen sich immer noch über die *Aporee*-Website) die Sounds aktivieren, die dann mithilfe von Ghettoblastern, die Leute durch das Viertel trugen, gestreut wurden. Dabei wurden die StadtrundgängerInnen am umstrittenen *Frappant*-Gebäude von der Polizei ausgerechnet wegen Ruhestörung gestoppt. Was die Polizei nicht begriffen hatte, war, dass die Sounds, die man hörte, vom Soundscape der Begehung des *Ikea*-Warenhauses in Hamburg-Moorfleth stammten. In diesem Moment der Irritation kamen Geräusche zu Gehör, die diese Gegend in Zukunft prägen werden: die Klänge der Gentrifizierung.

Das FSK-Projekt *Die Stadt hören* ist kein Einzelfall. So präsentiert Michaela Meliáns Medienkunstprojekt *Memory Loops* Tonspuren zu Orten des NS-Terrors in München 1933–45. Melián produziert dabei akustische »Erinnerungsschleifen, die sich über den urbanen Raum legen«.[17] Beim Projekt *RadioOrtung* der Gruppe Ligna lassen sich Hörspielfragmente an verschiedenen Orten in der Berliner Stadtmitte abrufen. Die Hörenden werden zu FlaneurInnen, die das Gebiet durchstreifen und per Handy die entsprechenden Hörstücke anwählen. Ausgangspunkte sind dabei folgende Fragen: »Welche Spuren hinterlässt die Geschichte, welche Spuren hinterlässt eine Gesellschaft und welche Spuren werden verwischt? Welche Spuren hinterlassen wir, wenn wir uns mit Mobiltelefonen durch den Raum bewegen, wenn wir durch unsere Bewegung das Hörspiel in Gang setzen? Und wie lassen sich die Spuren lesen?«[18] Beide Arbeiten sind weitere Beispiele dafür, wie sich Sounds und Soundscapes lokalisieren lassen – wie also der städtische Raum nicht nur beim optischen Durchwandern zu einem mehrschichtigen Palimpsest wird, in dem sich die verschiedenen historischen Zeitebenen überlagern, sondern auch auditiv. Die Psychogeographie der Stadt, die in erster Linie über das Sehen und den Blick erfahrbar wird, erfährt eine neue nichtvisuelle Dimension, nämlich die des Klangs. Damit wird Sound zu einer weiteren Komponente des kulturellen Gedächtnisses, des Archivs von Erinnerungen an historische Prozesse, aktuelle Kämpfe, gescheiterte Utopien und zukünftige Revolten.

Anmerkungen

1 Der Komponist und Tonkünstler Jens Röhm starb im April 2010 nach schwerer Krankheit, der Kulturhistoriker Gordon Uhlmann im Juni 2010.
2 Andrej Holm: *Wir Bleiben Alle! Gentrifizierung – Städtische Konflikte um Aufwertung und Verdrängung.* Münster: *Unrast-Verlag* 2010, S. 5
3 Rosalyn Deutsche: *Evictions. Art and Spatial Politics.* Cambridge, Mass.: *MIT Press* 1996
4 Vgl. auch Rainer Müller: »Yuppies und Randale«, in: *FAZ* (15.09.09).
5 Siehe auch Christoph Twickel: *GENTRIFIDINGSBUMS oder Eine Stadt für alle.* Hamburg: *Nautilus Flugschrift (Edition Nautilus),* 2010 und Christoph Schäfer: *Die Stadt ist unsere Fabrik – The City is Our Factory.* Leipzig: *Spector Books* 2010.
6 *http://keinikeainaltona.de* (17.08.2010)
7 Richard Florida: *The Rise of the Creative Class.* New York: *Basic Books* 2002
8 Anne Vogelpohl: »Wilhelmsburg – Ein Stadtteil als Labor?« *www.thing-hamburg.de/index.php?id=700* (29.11.2010)
9 tetrapak (Hg.): *ready2capture! Hafencity – ein urbaner Raum?* Berlin: *b_books* 2003
10 Wanda Wieczorek: »zerstreut radio hören.« *http://eipcp.net/transversal/1202/wieczorek/de* (26.11.2010); Alfredo Cramerotti: »Out there, right here« *http://alcramer.net/cms/publications/Out%20There,%20Right%20Here_edit.pdf* (26.11.2010)
11 Oskar Negt & Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung – Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit.* Frankfurt a. M.: *Suhrkamp* 1972
12 *http://leerstandsmelder.de* (30.11.2010), *www.lux-net.de* (01.12.2010)
13 *www.fsk-hh.org/kolleg* (29.11.2010)
14 *www.aporee.org/maps* (29.11.2010)
15 *www.afrika-hamburg.de/echos.html* (23.09.2010)
16 Kunst und Politik, November 2009, Teil 1 und 2 (als Stream oder Download): *www.freie-radios.net/portal/content.php?id=30502, www.freie-radios.net/portal/content.php?id=30503* (05.10.2010)
17 *www.memoryloops.net* (20.12.2010)
18 *www.dradio-ortung.de/ligna.html* (20.12.2010)

WE ARE SO NOT BERLIN

Annika Mecklenbrauck

EIN KRITISCHER BLICK AUF KÖLN-EHRENFELD

Persönliche Annäherung an ein Viertel

Ich wohne in Köln-Ehrenfeld. Diese Aussage macht etwas her. Ich wohne nicht in Köln-Zollstock oder Köln-Bickendorf, sondern in Ehrenfeld. Ehrenfeld klingt gut. Ehrenfeld ist eines der angesagtesten Viertel Kölns. Dort zu wohnen bedeutet, Teil zu haben an einer bestimmten Lebensqualität. Man ist im *inner circle* der hippen KölnerInnen angekommen. Zumindest wohntechnisch.

Ehrenfeld, ein früheres Arbeiterviertel im Westen Kölns, galt lange als Aushängeschild für ein buntes Miteinander vieler verschiedener Kulturen, die dort glücklich und harmonisch ihren Platz gefunden haben. Zwar hat Ehrenfeld heute noch immer diesen Ruf, doch ist es mittlerweile darüber hinaus zu einem Szeneviertel aufgestiegen. Ehrenfeld ist hip. Für junge Familien genauso wie für kreative Köpfe, die hier ihren Traum vom eigenen kleinen Laden verwirklichen. Außerdem hat Ehrenfeld die höchste Club-Dichte ganz Kölns. Es gibt dort alles, was das Herz der GroßstädterInnen begehrt: Szenekneipen, Clubs, den (Bio-)Supermarkt, den kleinen türkischen Laden sowie Restaurants aus allen Teilen dieser Welt, um den weltoffenen Gourmont-Gaumen zufriedenzustellen. Doch nun breitet sich langsam Unruhe unter den SzenekneipenbesitzerInnen und Design-Shop-BetreiberInnen, den PionierInnen der Aufwertung des Viertels, aus. Wie lange ist Ehrenfeld noch hip? Wenn alle wissen, wie cool Ehrenfeld ist, kommen die großen Designfirmen mit viel Kapital und wollen auch ein Stück von der Exklusivität der Community, so die Befürchtung. Diese Angst vor GroßinvestorInnen ist kolossal, sie können sich die steigenden Mietpreise leisten, während die kleinen DesignerInnen ihre Läden und Ateliers schließen müssen. Die selbstgemachte Aufwertung des Viertels durch Kunst und Kreativität scheint bedroht. Doch was genau meint Kunst, Design und Kreativität? Ist die Kreativität in den Läden nicht vielmehr begrenzt auf ein Kontingent gut verkäuflicher Produkte, die »exklusiv« als Massenware hergestellt werden können und wo bleibt die Kreativität, wenn zehn verschiedene Läden zu 60 Prozent dieselben Waren verkaufen? Und sind die mit diesen Attributen bestückten Bars, Ateliers und Läden für alle zugänglich? Oder bleiben die KünstlerInnen doch lieber unter sich? In einige Cafés und Bars traut man sich als Otto-NormalverbraucherIn gar nicht hinein um einfach einen profanen Kaffee zu trinken. Denn das Interieur sowie die MitarbeiterInnen dieser Cafés sehen so aus, als bräuchte man eine persönliche Einladung, um dort als Gast seinen Fuß hineinzusetzen. Man überprüft, ob man selbst dem »Hipnessanspruch« genügt, um dort einfach hineingehen zu können.

Ich stand bereits mehrere Male vor Läden und überlegte, ob es sich um ein Geschäft, ein Café oder ein privates Wohnzimmer mit Nähmaschine handelt. Die Cafés wirken oft, als seien sie ausschließlich für die BesitzerIn und deren Freundeskreise reserviert, sodass man sich als AußenstehendeR erst nach mehreren Wochen des genauesten Prüfens der Sachlage doch hineintraut, um das Selbstverständlichste der Welt zu tun: einen stinknormalen Kaffee zu trinken. Und dann passiert häufig das Unerwartete: Die Menschen dort sind außerordentlich freundlich und gar nicht so bohèmistisch-unnahbar, wie man es erwartet hatte. Hat man also erst einmal den Schritt hin zur Partizipation getan und trinkt Kaffee in diesen Läden, kauft ein Kirschkernkissen mit Heidimotiv in einem Kinderladen oder einen Schlüsselanhänger mit »Ehrenfeld-Emblem«, so bewegt man sich schnell mit einem wachsenden Zugehörigkeitsgefühl in diesen Gefilden.

Kulturelle Separation

Doch nicht nur die kreative Durchsetzung Ehrenfelds trägt zum Bild des Viertels bei, ebenso wird der hohe AusländerInnenanteil bei jeder Gelegenheit als positives Beispiel der Integration hochgehalten. Vor allem türkische und italienische Familien prägen das Menschenbild auf der Hauptverkehrsstraße. Schaut man aber genauer hin, sieht man selten Menschengruppen gemischter Nationalitäten. Frauen mit Kopftüchern sind meist in Begleitung ihres Mannes oder anderer Frauen mit Kopftüchern, und die Vermischung von oberer Mittelklasse und StudentInnen mit den Nicht-Deutschstämmige, findet auch räumlich ihre Separation. Die Venloer Straße wird am Bahnhof Ehrenfeld vom Gürtel durchschnitten. Stadteinwärts ist der Bereich mit vielen Cafés und Designerläden, hinter dem Gürtel stadtauswärts beginnt ein anderes Ehrenfeld. Außer der In-Kneipe *Zoo* und einem neuen Szene-Friseur findet man hier kaum mehr Restaurants, die mit ihrem »Business Lunch« werben. Hier dominieren Geschäfte wie *Takko* und *Zeemann*. Mehrere italienische und türkische Wettstuben und Bars, die ausschließlich von Männern frequentiert werden, prägen das Bild.

Dass die Mietpreise mit dem Einzug der »kreativen Klasse« gestiegen sind, kümmerte so lange niemanden, bis auch die obere Mittelschicht, bestehend zumeist aus AkademikerInnen, sich die steigenden Mieten nicht mehr leisten konnte. Die Verdrängung von GeringverdienerInnen und dem »Prekariat« war so lange kein Grund zur Panik, bis das teure Wohnen in die Gesellschaftsschicht gedrungen war, die es sich zum einen leisten kann und die zum anderen Zeit hat, aufzubegehren. Natürlich ist den »ProduzentInnen der Gentrifizierung« ihr Anteil an diesem Prozess bewusst. Ein Kollektiv von FreiberuflerInnen aus dem Medien-, Design- und Kommunikationssektor etwa bringt ein Magazin heraus, das Ehrenfeld zum Thema hat, natürlich unter Medien-, Design- und Kommunikationsgesichtspunkten. Im Editorial der ersten Ausgabe thematisiert es bereits, dass seine Mitglieder »zur sogenannten Gentrifizierung des Viertels beitragen«[1]. Einerseits sei es deren Beruf, Infobroschüren für ansässige Unternehmen zu gestalten; andererseits beteuern sie auch ihre Angst vor den Folgen – siehe Berlins Neukölln oder Hamburgs St. Pauli. Deswegen machen sich die kreativen Köpfe in ihrer ersten Ausgabe auf, Ehrenfeld zu erkunden, da diese »Gentrifizierungssache« auch »ihre Neugier geweckt hat«[2]. So erkunden sie etwa die raue und schmutzige Seite von Ehrenfeld, oder machen die Beobachtung, dass das »Multi-Kulti« in Köln-Ehrenfeld vielleicht doch nicht so ungemein harmonisch ist, wie viele sagen. Die Widersprüche des Viertels werden in Schrift und vor allem Design festgehalten. Das Fazit dieser Beobachtungen ist typisch für die sich negierende hippe Szene: Ehrenfeld ist nicht hip. Ehrenfeld braucht keinen Stempel. Ehrenfeld kann nicht klassifiziert werden. Und trotzdem werden sich »manche Ehrenfelder [...] Ehrenfeld tatsächlich bald nicht mehr leisten können«[3]. Die bereits Verzogenen konnten natürlich nicht mehr in die Untersuchungen miteinbezogen werden.

Es ist ein vernünftiger Ansatz, die Stadt nicht zu homogenisieren und allen zugänglich machen zu wollen sowie die Differenzen und Widersprüche Ehrenfelds zu thematisieren. Leider überlagert diesen Versuch, wie ihn die Zeitschrift machte, der Eindruck, dass Selbstdarstellung und das Darstellen der eigenen Kreativität einen höheren Stellenwert besitzen als der Inhalt dieses Magazins selbst. Mit 7,50 Euro Verkaufspreis erreicht der Inhalt bereits von Vornherein nur eine bestimmte Schicht von Menschen. So wird die subjektive, heterogene Wahrnehmung des Viertels doch lediglich mit einer homogenen Gemeinde aus KünstlerInnen, DesignerInnen und AkademikerInnen geteilt ...

Ehrenfeld Apparel

Die Vielfalt und der Charme Ehrenfelds entstanden und bestehen vor allem durch das große Szene-Angebot, sichtbar durch Bars, Clubs, kleine Läden, Off-Spots, Industriebrachen sowie durch das heterogene Menschenbild. Anders als im Belgischen Viertel, wo außer »Dickheads« und Menschen, »die irgendwas mit Medien machen«, mittlerweile kaum jemand mehr die Straßen bevölkert. Das Ehrenfelder Angebot an vor allem kleinen Läden, die es ermöglichen, allein in der Venloer Straße alle Einkäufe zu erledigen, machen das Viertel zu dem was es ist. Auf der Venloer Straße werden Kontakte gepflegt, man trifft Menschen, hält auf der Straße ein Schwätzchen; nicht wegzudenken all jene Männer, die Bürgersteige besetzen, um dann und wann dubiose Wortwechsel mit anderen, vorbeikommenden Männern zu haben. Welchen Geschäften diese Männer nachgehen, oder ob es ihr Hobby ist, den ganzen Tag auf der Straße herumzustehen, darüber kann nur spekuliert werden. Dieses Image des Viertels ist nun von einer Veränderung bedroht, weswegen EinzelhändlerInnen, KünstlerInnen und BürgerInnen bereits eine Bürgerinitiative gegründet haben. Grund dafür ist der geplante Abriss und die Neubebauung des Heliosgeländes sowie des angrenzenden Grünen Wegs. Das Gelände im Zentrum Ehrenfelds ist derzeit Heimat diverser Clubs, eines italienischen Feinkostgeschäfts sowie verschiedener kleiner Ateliers. Die *Papierfabrik*, mittlerweile eine der ersten Adressen der Technoszene, hatte von Anfang an nur einen Vertrag zur Zwischennutzung. Diese Zwischennutzung von Off-Spots hat hier bestens funktioniert: *Underground* und *Papierfabrik* haben mittlerweile überregionale Bedeutung und sind auch in Hamburg und Berlin bekannt.

Die *Bauwensgruppe*, Eigentümerin des Heliosgeländes, hat nun angekündigt, die bestehenden Strukturen abzureißen, den »Schandfleck Ehrenfelds« endlich zu beseitigen und neben einer Mischbebauung aus Wohnungen und Büros den KölnerInnen und ganz besonders den EhrenfelderInnen darüber hinaus ein großes Einzelhandelszentrum zu schenken. Hier werden »die toten Winkel, die auf dem Immobilienmarkt geparkten Schandflecke und Problemzonen dieser Sorte ökonomischer Verdichtung«[4] zugeführt. Hallo Gentrifizierung. Die Besitzerin eines kleinen Ladens in der Körnerstraße, dem Epizentrum der Designerläden, hat Angst, dass durch die Bebauung des Heliosgeländes die Mietpreise noch weiter steigen und sie dadurch ihren Laden aufgeben muss. Ebenso macht die Sorge um die Verdrängung der EinzelhändlerInnen in der Venloer Straße durch die geplante Shopping-Mall die Runde.[5] Mit der Umsetzung des geplanten Bauvorhabens würde nicht nur die Atmosphäre

auf der Venloer Straße sterben. Ebenso würde die Clubszene durch den Wegfall des *Sensor*, der *Papierfabrik* und des *Underground* aus Ehrenfeld vertrieben. Gerade dieses letzte Stück Brachland mit den verdreckten Ecken und den alten Industriebauten übt auf viele einen großen Reiz aus. Aber auf andere eben nicht, die Meinungen und Vorstellungen über die Nutzung und Umgestaltung des Heliosgeländes gehen weit auseinander. So befürwortet eine nicht geringe Zahl von EhrenfelderInnen die Veränderung des Geländes. Dass das Heliosgelände auf Dauer nicht als Brachland bestehen bleiben kann, leuchtet vielen ein, und auch neuer Wohnungsbau ist für viele kein Grund zum Aufbegehren, solange die Miet-, bzw. Kaufpreise »human« bleiben. Die Vorstellungen über die Nutzung der Anlage gehen bei den Mitgliedern der *Bürgerinitiative Helios* weit auseinander. Der Konsens dieses Zusammenschlusses besteht lediglich aus einem NEIN zu dem geplanten Einkaufsareal sowie einem JA zur BürgerInnenbeteiligung bei der Planung von Nutzung bzw. Umgestaltung des Geländes. Auf die Frage einer Studentin bei einem Treffen der Bürgerinitiative im September 2010, ob denn überhaupt die Möglichkeit bestehe, das Vorhaben der *Bauwensgruppe*, diese Mall zu bauen, ganz und gar abzuwenden, kam als Feedback aus der Runde, dass man die ganze Sache realistisch sehen müsse und es durchaus sicher sei, dass die bestehenden Strukturen verschwinden und ein Produkt, profiliert nach den Vorstellungen der Eigentümerin, entstehen würde. Dagegen mit Sitzblockaden oder ähnlichem zu protestieren würde zu viel Kraft kosten und bringe aus Erfahrung nicht viel. Die Stadt in ihrer neoliberalen Entwicklung wird hier als gegeben hingenommen. Lediglich innerhalb der bestehenden Strukturen kann man versuchen, als BürgerIn ein klein wenig mitzuentscheiden. Doch der große Schritt, der kapitalistischen Stadt und ihrem Mühlwerk etwas entgegenzusetzen, ist in der Bürgerinitiative nicht geplant.

Es ist allerdings auch schwierig, gegen ein Monster wie die Politik zu arbeiten, das seine Ressourcen dafür bereitstellt, »dass sich die Stadt als Verwertungsraum für hochtourigen Massenabsatz bewährt«[6].

Stadt als Ort oder Nichtort. Ehrenfeld als Viertel, in dem man lebt. Ehrenfeld als Szene-Diskurs. Durch Spuckis mit dem Design-Namen »Ehrenfeld Apparel«, oder mit der Phrase »Ehrenfeld zu Liebe«, wie sie eine der drei bekanntesten politischen Fraktionen pflegt, wird dem Stadtteil eine Marke geradezu aufgedrückt. Stadtpatriotismus ist also nicht nur in Berlin und Hamburg als grenzwertig und völlig daneben einzustufen. We are so not Berlin.

Was für Auswirkungen wird die Umgestaltung des Heliosgeländes und der Wegfall eines Großteils der Ausgehszene für Ehrenfeld haben? Diejenigen, die sich bis dato in Ehrenfeld angesiedelt haben, werden angesichts bestehender nachbarschaftlicher Verhältnisse sowie der Unterbringung ihrer Sprösslinge in nahegelegenen Kitas und Schulen aller Voraussicht nach nicht einfach das Viertel verlassen. Was sich verändern wird ist, dass Menschen, die neu in die Stadt ziehen, vielleicht ein anderes Viertel zum Wohnen wählen werden, z. B. Kalk auf der anderen Rheinseite. Dieses Viertel wird für StudentInnen, Linke und KünstlerInnen zunehmend interessanter, sowohl aufgrund der (noch) niedrigen Mietpreise als auch der subkulturellen Angebote (z. B. das *Trashic* oder das *AZ*, welches regelmäßig Ausstellungen, Konzerte und Partys organisiert).

Dass Stadt heterogen und subjektiv wahrgenommen wird, ist keine bahnbrechende Erkenntnis. Das Zusammenleben von vielen Menschen auf engem Raum bedingt ein Zusammengehörigkeitsgefühl auf einer abstrakten Ebene; auf der Mikroebene werden reale Verbindungen, Freundschaften und Netzwerke gebildet. JedeR entscheidet mehr oder – immer öfter – weniger frei, in welchen Stadtteil er oder sie ziehen möchte. Mit welchem Viertel identifiziert man sich am meisten und warum? Das Erleben und Wahrnehmen einer Stadt ist immer geprägt durch die Menschen, die einem begegnen, die Orte die man aufsucht und die Erlebnisse, die man dort sammelt. Man muss sich auf eine Stadt einlassen. Sie selbst erkunden und wahrnehmen. Und ihr vor allem eine Chance geben. Passt sich der Strom der Menschen den gegebenen Strukturen der Stadt und den dazugehörigen politischen Machtgeflechten jedoch an, wird die strukturelle Aufwertung von Stadtvierteln, erst durch Kultur und Kunst, später durch gewinnbringende Miethäuser und Shopping-Malls, ein sich immer wiederholender, gleichbleibender Ablauf sein. Erst das totale und absolute Ablehnen der gegenwärtigen Stadt als gegebenes Prinzip kann einen Umbruch provozieren.

Anmerkungen

1 Prasanna Oomen / Jessica Hoppe: »Ehrenfeld ist anders«, in: *Ehrenfelder* 01 (2010) S. 3

2 Vgl. ebd.

3 Vgl. ebd.

4 Christoph Twickel: *GENTRIFIDINGSBUMS oder Eine Stadt für alle.* Hamburg: *Nautilus Flugschrift (Edition Nautilus)* 2010, S. 69

5 Vgl. »wenn da eine große Buchkette reingeht, kämpfen wir um unsere Existenz«. *http://deinefreunde.atomator.de/?p=3026*

6 Twickel, *GENTRIFIDINGSBUMS*, S. 69

DIE ZURICHTUNG

Steffen Hendel (ufo-Universität)

Fragen —— Mir saß Herr F. von der *Bild* gegenüber. F.s Fragen an mich hatten einen auch von mir mitverantworteten Flugblattanschlag zum Anlass. Es ging bei diesem um eine satirische Reaktion auf einen eben anderen, aber weitestgehend unaufgeregt rezipierten Flugblattanschlag einer Bürgerinitiative. Dieser hatte mit 16 Ausrufezeichen und einem Reigen von direkten und passivischen Imperativen zur Stadtteilbereinigung aufgerufen. Auf den ersten Blick erschien diese Stadtteilpflege wie die Wiederkehr einer realsozialistischen Dein-Dorf-soll-schöner-werden-Mentalität, veredelt mit einer protestantischen Geisteshaltung, die kein anderes Motiv zu verfolgen schien als die Reinheit als Selbstzweck und freudloses Glück. Wo ist da das ökonomische und politische Moment geblieben? Im Lichte einer privat-immobilien-markt-affinen Wohnungsgenossenschafts- also Stadtpolitik, zunehmender sozialer Trennung auf und in Stadtteile und einer Broken-Windows-Theorie musste man sich fragen, inwieweit hier geradezu hinterrücks eine Sorge und eine Verantwortung eingefordert wurden für all das, was wir (vielleicht) doch faktisch gar nicht wollen: dass nach Arbeitsmarkt-Diktat und Staatsbürgerschaft die eine letzte uns bleibende Wahl, wo und wie wir wohnen wollen, von der großen offenen Hand des Vermieters entschieden wird. Die Bürgerinitiative sorgte sich um ein Eigentum, das dann in seiner schönen geputzten Erscheinung gestärktes Mittel gegen meinen Geldbeutel wird, gegen mich angewendet wird – anstatt dass es mich behaust. Gentrifizierung, hier konkret und von den MieterInnen selbst ersehnt.
Was ist dieses Miteinander von Menschen, wenn der Boden, auf dem sie stehen und leben, Mittler und Instrument dieses Miteinanders wird? – Es ist, das vorweg, nirgends sonst ein notwendiger Verbund außer einer unkürzbaren materiellen Biologie und Physik. Die Geschichte zeigt: das Miteinander ist seit eh ein umstrittenes, eines der Gewalt, des (durchgesetzten) Rechtsanspruches, der z. B. historiologischen, anthropologischen, kultur- oder sozialwissenschaftlichen Bestimmung ... also eine ideologische Einverleibung der gouvernementalen und ökonomischen Zurichtung. Warum bleiben wir?
Sachsen-Anhalt 2010, Fallstudien, anekdotische Form. Das Verfahren, ein tändelndes.

Reppichau (Sachsen-Anhalt), D —— Ein Bamberger Mediävistik-Seminar unterwegs in Mitteldeutschland, ich bin zu Gast. Ein Samstag im April: durch Felder, halbverlassene Orte, das mit Homöopathie gerüstete Köthen, dann Reppichau. Plötzlich sitzt man in der ehemaligen Feuerwehrgarage, jetzt Besucherzentrum. Außen mit bunten Giebeln verblendet, drinnen umgeben mit historisierenden Wandmalereien. Vorn steht Herr R., ehrenamtlich durch und durch: Bürgermeister und Vorsitzender des Eike-von-Repgow-Fördervereins. Das geht nicht zu trennen, sagt er. Man sei stolz. Das ganze Dorf und er im Besonderen. Denn der historische Zufall, dass Eike von Repgow, legendärer Verfasser des legendären *Sachsenspiegels*, hier geboren wurde, gilt als Auszeichnung und dörfliches Selbstverständnis. Deswegen wurde kürzlich das nötig, ohne das das Dorf all die Zeiten hindurch auskam, ein Ortswappen. Dieses zeigt: auf einem goldenen Buch steht das Repgow'sche Familientier, das Rebhuhn. Reppichau ist Repgow plus *Sachsenspiegel*.
R. holt aus: Das hiesige Recht war vor Eike unvollkommen. Es drängte, reformiert zu werden. Eike schuf daher – im Auftrag, 1235 – einen Gesetzestext, der nun auf Deutsch, systematisch, z.T. reich bebildert, also: allgemein zugänglich und einsehbar, in redegewandten und memorierfreudigen Sentenzen das

Nebeneinander vieler uneinheitlicher, sprachlich unzugänglicher Gesetze beendete. Vom Durcheinander zur Einheit, vom z. T. magisch beeinflussten und auf Gewohnheit beruhenden Recht zum römischen, formalen Recht, vom Lateinischen zum Deutschen.
Die Tat allein, so denke ich, erklärt seine Karriere nicht. Zumal: Wir reden von einer erst einmal bloß textlichen Grundlage. Ich frage nach, nicht vom Ende her, nämlich: Was hat denn der Text Neues geboten, was der Herrschaft so genehm war und den Angeherrschten zugleich, dass sie alle zustimmten und dieses Recht auch befolgten? R. antwortet, der *Sachsenspiegel* war und blieb so erfolgreich, da er eben in die Zeit und ihre Nöte passte – und eben auch in folgende Zeiten. Ich frage noch einmal: Es habe sich doch seit dem 13. Jahrhundert vieles an Gesetzen, den Rechtsgewalten und den Rechtssubjekten geändert. Wie komme man darauf, dass es eine Kontinuität gebe und dass vor allem alles notwendig in Eikes Buch angelegt sei und nicht in z. B. politischen Gewalten, die dieses nach Belieben anwendeten? Wie bliebe angesichts der heutigen Rechtslage, die bei weitem ja viel Elend wenn nicht produziere, aber aufrecht halte, noch etwas übrig, worauf man uneingeschränkt eine Erfolgsgeschichte, gar Stolz bauen könne? Seminaristen schauen entnervt, Herr R. wiederholt seine erste Antwort.

1235/1899/1934/1959/1984/1990/2010 —— Später referiert Herr R. die Geschichte, also die Erfolgsgeschichte dieser neuen Rechtsauffassung im Detail. Erster Beleg sei deren Fortdauer bis zum 31. Dezember 1899. Erst durch das *BGB* wurde die direkte Linie zum *Sachsenspiegel* gebrochen. Aber selbst das *BGB* sei ohne die Vorarbeit des *Sachsenspiegels* undenkbar, es fuße geradezu auf diesen mittelalterlichen Festen. Die Verbreitung (Meißen, Magdeburg, Russland, Baltikum, Niederlanden u. a.) sei nun ein weiterer Beleg für dessen buchstäblich grenzenlosen Geltungsbereich.

Diese Erfolgsgeschichte lasse sich nicht trüben vom, so R., Missbrauch durch die deutschen Diktaturen. Zum Einen habe die faschistische Justiz Eike von Repgow überhöht. Diese wollte sich durch die öffentliche Besinnung auf ihn Legitimität und Ansehen verschaffen. 1934 besuchte deshalb der Reichsjustizminister Gürtner mit einer Delegation Reppichau und weihte das Eike-Denkmal ein. Zum Anderen habe die Justiz der DDR mit dem *Sachsenspiegel* gebrochen. R. berichtet von dem Besuch der ›Roten‹ Hilde Benjamin in Reppichau 1953 und ihrer Rede, in der sie den Rechtsbegriff der sozialistischen Subjekte unvereinbar mit dem bürgerlichen hält. Jetzt aber habe man im wiedervereinigten Deutschland zum Erbe zurückgefunden und Eike mitsamt dem *Sachsenspiegel* würden nun Recht widerfahren.

▶ **Eiche: Genealogie**

Ich staune: Sich auf den *Sachsenspiegel* zu berufen wie ihn zu verwerfen, also zu entscheiden, ob dieses Gesetz meinem Vorhaben, Welt zu organisieren, passt – oder eben nicht –, ist also nicht dem praktischen Kalkül überlassen, sondern sittliche Anlage des Textes selbst. So werde der *Sachsenspiegel* nicht nur gebraucht, sondern missbraucht oder gar missachtet. Jedoch, die Zeit hat es gerichtet, das Gesetz als Naturgewalt kann wieder walten, bei sich sein. Der Förderverein schreibt dazu: »(...) der *Sachsenspiegel* aber bleibt in seinen Grundfesten (!) über (!) die Zeit (!!!) hinaus (!!!!) bestehen.«
Herr R. zeigt uns das Eike-Denkmal, das 1934 an die Reppichauer Kirche gebaut wurde. Es steht immer noch. Man habe nur die in Holz geschnitzten Hakenkreuze mit kleinen Brettchen übernagelt.

Rhetorik —— Die Annahme, das Gesetz entspringe und diene ›seinen‹ Subjekten, ist dünn insofern, als dies auf Grundlage des Gesetzestexts als eine immer bloß gestiftete, demnach offensichtlich kaum als fraglos natürliche Angelegenheit erkennbar ist. Da hilft Rhetorik nach, der Rest folgt.

Warum erscheint die Illuminierung Eikes in einer der Handschriften ein-zweideutig? Was schießt auf den Verfasser dieses Rechtes zu bzw. steht ihm bei? Taube oder Falke? Der *Physiologus* kennt den Falken nicht, aber den Adler. Diesem teilt er als König der Vögel die Gabe zu, trotz Sünde sich moralisch immer wiederzufinden und zu verjüngen. Die Taube ist hingegen ein Vogel der Demut, sie meidet das Böse, einfach weil es ihr geboten ist. Beide teilen eines: Sie sind dem Menschen Mahnung, rechtschaffend zu leben.

Max Weber schreibt von einem historischen Übergang in den Rechtsauffassungen von ›magisch‹ zu formal-juristisch. Eike gilt gemeinhin als jener, der es bewerkstelligte, zwischen kirchlichem Recht und weltlichem Recht vermittelt zu haben. Es ist klar: es geht je ums Gleiche, bloß gewandelte Gewalten. Es sind die Instrumentarien der Zurichtung, die sich geändert haben, nicht deren Zweck.

Eike verweist auf die Autoritäten, die die Güte des Texts beglaubigen und für ihn bürgen. Recht ist nicht Tyrannei, nicht Willkür: »Dies Recht habe ich mir nicht selbst ausgedacht. Es ist uns vielmehr seit alters von unseren rechtschaffenen Vorfahren überliefert worden.« Mythisch ferne Quelle und die Geschichte selbst, wonach man gut mit ihm verfahren sei, gelten als Beweise. Urgrund und Erfolg – zwei wahrliche Kronzeugen.

▶ **Herr R.** ▶ **Eiche**

In *Wikipedia* ist man von der Rhetorik des *Spiegels* auch 2010 nicht emanzipiert: »Die große Wirklichkeitsnähe verhalf der Rechtssammlung zu hoher Akzeptanz.« Sind Gesetze geschaffen, um zu spiegeln? Hat der Spiegel den Grund in sich selbst? – Das wäre ein Zirkelschluss. Wenn das Gesetz der Wirklichkeit so nah ist, was hätte es für eine Funktion, was für einen Anlass? Ein Gesetz entspringt doch eher einem realen ›Mangel‹ der Wirklichkeit, will ordnen, zurechtweisen, seine Rechtssubjekte auf sich einschwören. Es erzieht.

So schaut man im Spiegel nicht mehr bloß, man beschaut – sich. Dabei ›doppelt‹ sich die Tat und der Mensch: profan hier, ideell dort. Nicht das Gespiegelte, sondern das Spiegelbild wird Maß. Mit einem Mal pflanzt sich in die Welt eine Differenz, die je als Mangel erscheint und nach ideeller, dann praktischer Überwindung verlangt. Vorsätzlich in Abweichung zum Ideal zu handeln, ist zugleich immer ein allgemeiner Affront des Ideals – und dabei Affront der eigentlichen ›Bestimmung‹ des Menschen. (Man muss sich selbst auch weiterhin in die Augen schauen können!)

Was als Inhalt dieses ideellen Selbstbildes der Welt erscheint, liegt in den Händen derer, die den Spiegel halten, seinen Text formulieren. Gerade die Behauptung, Gesetz sei eine wirklichkeitsnahe Veranstaltung, ist Gewinn: Anlass und Erfolg des Gesetzes erscheinen in einer Wirklichkeit begründet, die dieses forderte und brauchte. Juristische Züchtigung entspringe daher den vom ›rechten‹ Wege abgekommenen Subjekten selbst.

Die Rhetorik des *Spiegels* antizipiert so eine Reflexivität der Rechtssubjekte, Wort wird Wirklichkeit. Foucault spricht in seinen Vorlesungen zur Gouvernementalität vom ›reflexiven Prisma‹. Dieses sei für die Herausbildung der westlichen, demokratischen Staaten maßgebliche Voraussetzung. Der Antagonismus zwischen Herrschaft und Beherrschten wird öffentlich gedeutet und gilt rhetorisch getilgt. Das Gesetz erscheint als rhetorisches Pars-Pro-Toto, als delegierte Macht meiner Besserung.

Wie das Gesetz von ›magisch‹ zu formal juristisch gewandelt wird (vereinheitlicht, berechenbar, verständlich …), werden die Rechtssubjekte praktisch selbst in Verantwortung gebracht. Nur Wissen schützt vor Strafe. Darüber hinaus heiligt der alltägliche Funktionalismus der Rechtssubjekte – jedem nützt dieses Recht, für jeden gilt dieses Recht – die juristische Gewalt, ob sie nun eine personelle oder eine institutionelle, eine ermächtigte oder eine repräsentative Herrschaft ist, sei sie auch dem Alltag vor- und vorausgesetzt. Das Rechtsubjekt hat sich dabei aus der aktiven, gestaltenden Rolle verabschiedet, ist ihr nur rhetorisch Herr. Es ergibt sich in die bzw. tröstet sich infolge der Gewaltenrhetorik in der Wohlbegründetheit des Bestehenden. Das Subjekt erscheint mangelhaft, nicht das Gesetz.

▶ **Eiche**

Eine immer präsente Gesetzesgewalt wird vorstellig, weil nötig. Was vormals okkasionell am konkreten Fall zwischen den Parteien verhandelt wurde (Gewohnheitsrecht), schwebt nun als Universalie des fixen Rechts über allen Situationen und muss sich praktisch einmahnen. Für das (erhabene) Recht ist der Mangel seiner Rechtssubjekte immer latent, die (universelle) Gewalt muss ihm beistehen.

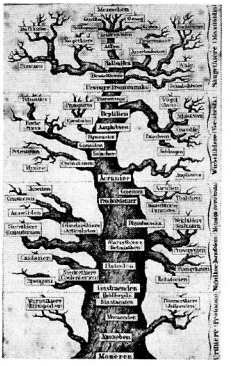
Unrecht zu tun ist da bei weitem nicht so schlimm, wie an dem zu rühren, was es per Definition dazu macht: »Denn wer das Recht verdreht, bricht den Bund mit Gott. Gott selber hat uns gelehrt, dass wir alle Recht sind und Unrecht uns missfalle. (…) Der Aussatz möge sie befallen, so wie es Gehazi geschah, als Elisa darum betete und Naaman davon geheilt wurde. Gott, der Erlöser und

Beschützer, möge an ihnen Rache üben, dass die Seele davon bekümmert werde, zusammen mit dem Körper.« Wo das Recht die unrechte Tat ganz praktisch braucht, ist eine Emanzipation vom Recht, gar eine Kritik unverzeihlich. Eine im Recht selbst nicht mehr zu begründende, sondern nur noch eine auf sich selbst verweisende. Wo steht aber ein Subjekt, wenn dieses mit der ihm zugedachten ›rechtmäßigen‹ Stellung in der Welt hadert?

▶ **Einstein**

Eiche —— Vor der ehemaligen, nun mit Szenen des mittelalterlichen Mitteldeutschlands bebilderten Feuerwehrgarage steht ein Baum. Herr R. verweist auf ihn, so bestimmend und stolz wie selbstverständlich. Die Wiedervereinigungseiche, »gepflanzt 1990, 3. Oktober. Zu Ehren der Wiedervereinigung unseres deutschen Vaterlandes«, informiert ein Schild die Besucher.

Achso, grummelt es in mir (gerade war der erste der beiden Jubiläumsjubelfeierjahre vergangen mit nationalen Normalisierungshymnen und Vorzüglichkeitsreferaten), auch hier dieses ›Wieder‹, nahtloser Anschluss an ein großes gemeinsames Glücks. Nun endlich angekommen, vereint, die Geschichte heil.



Wo universaler Dunst schweben soll, es jedoch einfach nur nach Menschenwerk riecht, muss Rhetorik helfen: ein Symbol, die Eiche. Produktives Bild, beliebtes Bild: die Naturwüchsigkeit, die notwendige Verbundenheit zum Boden im Allgemeinen und zu einem Ort im Besondern, das zeitliche wie gemeinschaftliche Los. Im Zeichen des Baumes erscheint das menschliche Dasein einem natürlichen Ort und natürlichen Weg überantwortet. Was nimmer notwendig aus sich heraus erwuchs, nämlich historisch zugerichtet wurde, erscheint aber in der Retrospektive stabil, aus sich heraus waltend, als gesunde Ontogenese. Eine Genea-Logik setzt sich ab, die kaum mehr ist als die professionalisierte, methodologisierte und geadelte Seite des Blickes vom erfolgreichen Ende her.

▶ **privater Boden**
▶ **Stolz** ▶ **Fremont**

Dieser Blick setzt Normen. Der Stamm als Bündel der Äste und Zweige und Blätter. Ein starker Stamm, viele Blätter. Wie man mit dem Baum verfährt, so gehöre es sich mit der Sippe. Der Boden umkämpft. Schließlich hat der Baum Wurzeln, er wandert nicht von sich aus. Wer ihn verpflanzt, dem droht, dass er eingeht. Der Mensch hat Beine, könnte rennen. Das ist vielleicht unter Brechts Flüchtlingen Ziffel und Kalle Gemeinplatz, die Wiedervereinigungseiche polemisiert protzig entgegengesetzt.

Die Eiche, Symbol der Einsicht in eine historisch (genetisch) wie gegenwärtig notwendige (soziale) Verbundenheit. Behauptung wandelt sich zu einem quasi natürlichen Rechtsanspruch. Alle politische Entscheidung ist an die Natur, an dieses Bild delegiert. Die Not, in der aktuellen Herrschaft auszuhalten, mag vielleicht nicht angenehm sein, aber natürlicherweise walten. In vorauseilendem Gehorsam wird alles getan, um die biologischen Interessen des biologistisch geronnenen Volkes aktiv zu schützen: der Boden, die Gene, das Blut. Oder in deutscher Ergänzung: der Geist.

▶ **reflexive Praxis**

Pflicht auf Eigentum, Pflicht auf Boden —— Nicht nur das Wohlgefallen einer Herrschaft beförderte die Karriere von Rechtsauffassung und -ordnung des *Sachsenspiegels*. Entscheidend ist die praktische Akzeptanz bei den Beherrschten, jenen, die sich unter dieses Gesetz einfinden müssen. Wenn sie ihren eigenen Nutzen dadurch vertreten sehen, umso besser: So wurde jede/r Einzelne befähigt bzw. ›befreit‹, Verträge einzugehen, so konnte ferner jeder Gegenstand vertragsrelevant werden. Dazu mussten Besitzverhältnisse sowohl des eigenen und fremden Körpers wie auch des eigenen und fremden Besitzes respektive Eigentums definiert, manifestiert und handlungsleitend werden. Diese juristische Setzung schuf somit den Einzelnen und sein Gut, stärkte diese zugleich – wie auch die Rechtsinstanzen, denn die Abwicklung der Verträge musste sichergestellt und beaufsichtigt werden. Diese Neuerungen galten Max Weber u.a. als Bedingungen dafür, dass eine kapitalistische Wirtschaft und ihre Rechtsinstanzen, eben die modernen Staaten entstanden.

▶ **Einstein** ▶ **Privateigentum**

▶ **reflexive Praxis**

▶ **neue Instanz**

Potentielle Habe, Erfahrung alltäglicher Vertragsgeschäfte und die Auffassung, dass es schon gut und rechtens so sei, stärkt den Glauben, Privatbesitz, kapitalistisches Wirtschaften und die Allgegenwart einer starken, aber schützenden Hand seien dem Menschen angemessen, ihm gemäß.

▶ **Rhetorik: vom-Ende-her**
▶ **Fremont**

Anders herum kennen wir diese Engführung allemal: Wer keinen Besitz vor-

weist, kann nicht nur nicht am wirtschaftlichen Leben teilhaben; Besitzlose verantworten selbst ihren Mangel, die Verhältnisse sind schuldlos. Denn unter dem formal-juristischen Gesetz und unter der ihm adäquaten Ökonomie bieten sich allen gleiche Chancen. Jene werden mit Verwunderung bzw. Abfälligkeiten bedacht, denen eigener Besitz egal ist, gelten gemeinhin als AussteigerInnen. Geliehenes oder auf Pump Gekauftes galt deswegen wohl lange als anrüchig; Besitz galt nur, wenn es auch Eigentum war.

Das Eigentum als Teil des Selbst ist schützenswert. Wer zur Habe eines anderen greift, vergeht sich an diesem materiell und an der Person und dabei immer an dem Recht im Allgemeinen, dessen Ausdruck der rechtmäßige Eigentümer doch nur noch ist.

▶ **neue Rechtsinstanz**

In der Logik dieses Rechts liegt es, jedes Materielle und auch Geistige als Eigentum zu deklarieren. Inwieweit dieses oder jenes von der Rechtsgewalt für den Handel freigegeben wird, obliegt einer Eingrenzung allein durch die Rechtsgewalt. Die Jahrhunderte zeigen die Bewegungen und Kämpfe. Eigentum – und dabei nicht einmal der schlecht zu entäußernde Körper und dessen bloße Arbeitskraft – definiert sich nach der Gesetzeslage und ist dabei kaum mehr. Man kennt die Versuche, Wasser, Genome, die Tochter oder eigene Organe als Eigentum zu deklarieren, um es dann immer als Eigentum auf dem Markt feil zu bieten.

Nun weiß man: Das Eigentum kann man nur so lange sein Eigen nennen, wie die Rechtsgewalt dieses kraft ihrer Rhetorik bzw. Gewalt sichert. So ist der Besitzende am Besitzwahren interessiert, wie er zugleich immer für die Rechtsgewalt, die ihm dieses ermöglicht und sichert, eintreten wird. Zugleich ist die Rechtsgewalt als institutionelle Gewalt darauf bedacht, dass ihre Rechtssubjekte dieses Eigentum pflegen und vor allem damit wirtschaften. Pflege und Ausnutzung und Akzeptanz dieser gesetzten Bedingungen gelten mithin unhinterfragt, will man z. B. nicht gegen das deutsche Grundgesetz polemisieren. Joachim Gauck macht davon 2010 gar das Überleben der Demokratie abhängig.

▶ **Rhetorik: Tautologie**

Der *Sachsenspiegel* antizipiert somit nicht nur ein einheitliches deutsches Recht, sondern auch das einheitliche politische Gebilde Deutschland. Dessen Sicherheit, Stabilität, Fortdauer und sogar Optimierung der Gewalt werden so privates Anliegen der Privateigentümer und derer, die mit dem Privateigentum handeln. Nur daraus lässt sich erklären, wie eine zufällige, eine durch herrschaftliche Grenzen mal so, mal so gewürfelte Gemeinschaft ein Kollektivinteresse entwickelt, wie sich daraus ein juristischer oder überhöhter Rechtsanspruch ableitet. Gestärkt wird dieser bloß notarielle, also mit starker Faust erhobene papierne Anspruch durch besagte Rhetorik der Genealogie, des vom-Ende-her, des exklusiven Rechts.

▶ **Eiche**

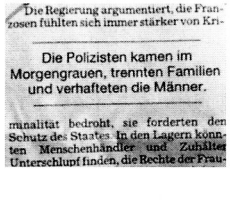
▶ **Stolz**

▶ **Genealogie** ▶ **vom-Ende-her**

Darin liegt die Kontinuität vom *Sachsenspiegel* über Bismarck, Kaiser Wilhelm, Adolf bis zu Herrn R. Es ist die ›Erfolgsgeschichte‹ der Rechtsgewalt u. a. als historische Erscheinung ›deutscher Staat‹, die Eigentum ermöglicht, schützt – und erzwingt.

▶ **Herr R.**

▶ **1235 … 1934**


Die Regierung argumentiert, die Franzosen fühlten sich immer stärker von Kri-

Die Polizisten kamen im Morgengrauen, trennten Familien und verhafteten die Männer.

munalität bedroht, sie forderten den Schutz des Staates. In den Lagern könnten Menschenhändler und Zuhälter Unterschlupf finden, die Rechte der Frau-

Add.: Heute, 17. August 2010, *Süddeutsche Zeitung*, ein Bericht über polizeiliche Räumungen von Roma-Lagern in Frankreich. Ein fahrendes (!) Volk, das dem Generalverdacht erneut erliegt, keine legitime Rechtsauffassung, ergo auf diesem Boden unter dieser Rechtsgewalt kein rechtmäßiges Eigentum zu haben und demnach mangelhaft, also kriminell zu sein. Staat und Bürger in einer Stimme: »Die (französische) Regierung argumentiert, die Franzosen fühlten (!) sich immer stärker von Kriminalität bedroht, sie forderten den Schutz (!) des Staates. (…) Auch könne Frankreich nicht Menschen aufnehmen, die seine Gesetze missachteten. Es sind häufig die Eigentümer (!) von Grundstücken (!), die vor Gericht darauf klagen, die illegalen Ansiedlungen abzureißen.«

▶ **1235 …**

Albert Einstein —— 1934, als Reichsjustizminister Gürtner Reppichau das Eike-Denkmal schenkt, beschäftigt sich sein Ministerium mit einem prominenten und zumal kniffligen Fall. Dieser zeigt, dass das moderne Gesetz – Eikes Erbe – als Gewalt über die Subjekte und ihre Besitzungen zu verstehen ist: Albert Einstein ist (u. a.) deutscher Staatsbürger und will diese Staatsbürgerschaft abgeben. Dass eine Bürgerin oder ein Bürger sich selbst vom (hiesigen) Recht und von sich als Rechtsobjekt emanzipiert, kann kein, auch der deutsche Staat, nicht durchgehen lassen, will er seinen verbliebenen BürgerInnen als Gewalt

weiterhin gelten. Der deutsche Staat musste seine Rechtshoheit und -gewalt beweisen. Nur war es ihm entfallen, ob Einstein die Weihen der deutschen Staatsbürgerschaft überhaupt annodazumal erhalten hatte. Nach einjähriger Prüfung befand er es und produzierte sich publikumswirksam. 30. März 1934, Pressemeldung: »Der Reichsminister des Innern hat auf Grund des Gesetzes über den Widerruf von Einbürgerungen und die Aberkennung der deutschen Staatsangehörigkeit 37 Personen, darunter Professor Albert Einstein (...) die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt. Als Grund für die Verfügung (...) wird vom Minister festgestellt, dass diese Personen durch ein Verhalten, das gegen die Pflicht (!) zur Treue gegen Reich und Volk verstößt, die deutschen Belange geschädigt haben. (...) Zugleich ist das Vermögen dieser Personen beschlagnahmt (!) worden. Die Entscheidung darüber, inwieweit der Verlust der deutschen Staatsangehörigkeit sonst noch auf Familienangehörige auszudehnen ist, hat sich der Innenminister vorbehalten.«

▶ Eiche ▶ Privatbesitz

Tattoo —— Später, Bernburg, neuer Vortrag. Es geht um Satire im mitteldeutschen Mittelalter: Till Eulenspiegel. Man deutet seinen Namen aus. ›Spiegel‹ bezeichne einen speziellen Körperteil von Wild, nämlich den Hintern. Weshalb, wo Till und Eike doch beinah nachbarschaftlich wirkten, soll diese Bedeutung nicht eben zu den Sachsen und deren Gesetzesrhetorik passen?

▶ Rhetorik

Ein paar Reihen vor mir sitzt eine Studentin. Sie trägt ein Tattoo. ›Faith‹ steht auf ihrem Nacken, Gottvertrauen. Darunter ein Taubenkopf, mit Nimbus, die Flügel aufgeschlagen.

Galten Tattoos in meiner Kindheit nicht einmal als Auszeichnung – im Guten wie im Schlechten – und später als herb formaler, ästhetischer Protest gegen das Spießertum? Was da als Protest gegen die geltende moralische, juristische oder sozial-gouvernementale Zurichtung verstanden wurde und sich gegen das Aufgehen der Individualität in ein Establishment wehrte, markierte zugleich bloß die Zuständigkeit einer alternativen Ordnung. Knasttränen, Schiffsanker, Runen, Kennziffern präsentieren unmissverständlich den neuen – manchmal frei, manchmal erzwungen – aber immer mächtigeren Maßstab gegenüber dem des bürgerlichen Alltags. Form ändert sich, nicht der Inhalt, Unterordnung. Es ist die Wendung des sozialen Abseits in ein Positiv eigener Sozialität. Man reklamiert einen Glauben bzw. einen Fakt einer alternativen, das Subjekt bestimmenden und hoheitlich verwertenden Gewalt.

So das ›Faith‹-Tattoo? Es vergegenwärtigt und preist eine diffuse Obrigkeit, eine noch fundamentalere Untertänigkeit zur säkularen Ordnung. Das ist – wie auch die anderen Tattoos – kein Lippenbekenntnis und keine Meinung als Kleid, das man je nach Wetterlage wendet oder wechselt. Es unterscheidet sich zu diesem in geradezu didaktischem Sinne. Hier wird die Neu-Zuordnung des Eigenen auf diesem Eigenen, nämlich der Haut getragen, sichtbar, ideell wie physisch manifest, einsehbar, zugestanden. Wie die Brandmarke etwa eines Vagabunden im mittelalterlichen Recht Eikes kennt das Tattoo keine Ironie. Nichts steht und passt zwischen das Sein und seine ungewisse, aber immer bereite Pflicht. – Faith erscheint in Nähe zum Eulenspiegel-Sarkasmus als Anbiederung an eine Herrschaft durch und durch, als Verzicht auf eigenes Hirn und eigene Macht. Es erscheint als die Anbiederung eines Subjekts an eine Gewalt, das dieser einen unendlichen Bonus zugesteht, dieser begrifflos jeden Inhalt und jeden Zweck gutheißt, dieser letztlich die praktische Kollaboration schenkt.

▶ Physiologus

▶ Roma ▶ Disney

Add. 1: Andere Seminaristin, anderes Tattoo: »You may be a sinner but your innocence is mine«. Eine Taube umflattert diese Worte. Wieder diese eine Dopplung der Taten, der Welt und seiner Selbst. Allem diesseitigen geht eine höhere Qualität voraus, von dort will nunmehr das Individuum gerichtet werden.

▶ Physiologus

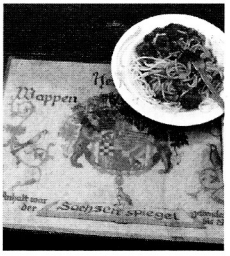
Add. 2: Ich sitze in einem Halleschen Café über diesem Essay. Auf dem Außensitz sitzt ein tätowierter Mann. Am Nacken, aus dem weißen T-Shirt ragen zwei betende Hände. Sein restlicher Körper, soweit ich ihn sehe, ist bebildert mit Würfelspiel, einer schwarzen Billardkugel, die von Engelsschwingen getragen wird, einem Totenkopf, vielen Blumen. Schicksal, Vanitas. Das verklärte, vertröstete Leben.

Im Übrigen bilden die Fingerspitzen der betenden Hände den höchsten Punkt des Tableaus. Sie enden dort, wo das Genick sitzt. Der empfindliche Punkt zwischen Rückgrat und Hirn!

Add. 3: *Bild*: ›Merkel gibt Tattoogramme‹. Weil der Artikel so unsagbar kurz ist, dass eine Reformulierung länger wäre, hier das Komplettzitat: »›Ich will ein Autogramm!‹, ›Ich auch!‹ ›Frau Merkel, hier!‹ Eine Kanzlerin zum Anfassen, die gut gelaunt ›Tattoogramme‹ auf die bloße Haut schreibt, erlebten gestern die Besucher beim ›Tag der offenen Tür‹ der Bundesregierung in Berlin. 180 000 Menschen besichtigten Ministerien und Kanzleramt. Besucherrekord!« (23. August 2010) Die Zeichnung der Rechtssubjekte durch die Repräsentantin der Rechtsgewalt ist hier durch den freiwilligen Akt geadelt.

Garbe —— Es hat alles seinen rechten Platz in Reppichau. Ein Universum, das sich dem Besucher darbietet, Teilfunktionen überall. Der fremde Blick würde sagen: Zwischen Schein und Sein muss hier nicht geschieden werden. Ein Dorf geht in seiner Vorzüglichkeit auf. Selbst die gemeine Dorfgaststätte heißt *Zur Morgengarbe,* ›spiegelt‹ und preist in- und auswändig mit Bild und Tinnef das mittelalterliche Sachsen.

▶ **Tattoo**
▶ **Disneyland**



Die Zitate des *Sachsenspiegels* legen dem Einkehrenden nahe, dass Essen nur dem bekomme und zustünde, der mit Fleiß und Gottes Gnaden und angemessenem Geld dafür zahle. Geld bzw. Geldhaben erscheint als Faustpfand und Wechsel nicht nur der Waren, sondern auch der sittlichen Stellung zur Welt. Diese Entsprechung waltet selbstverständlich auch entgegengesetzt: Wer isst und nicht zahlt, dem soll und dem wird Schlechtes widerfahren.

Die Not, essen zu müssen, wird zum unmittelbaren Argument, dieses nun eigentlich erst einmal äußerliche Recht und die Exekution dieses Rechts zu seiner eigenen Sache zu machen. Der Hunger erpresst zum Mitspielen, die erfolgreiche Bewältigung mir vorausgesetzter Bedingungen wandelt sich – scheinbar natürlich – zu meinem persönlichen Bedürfnis und persönlichen Zweck. Eine Erpressung, deren eigentliche Quelle verschwimmt. Die Welt als garantierter und gepriesener Warenverkehr, unausgesprochen, juristisch bestimmt, beiderseits einklagbar und gewährleistet durch die starke Hand des Gesetzes. So bekommen Hunger und Essen eine neue, eine von ihnen plötzlich untrennbar gemeinsame Qualität: Soll es erscheinen, als ob die starke Hand des Gesetzes uns erst ermöglicht, an Essen zu kommen? Ist die einzige Alternative dazu – vor der wir gottlob bewahrt wurden und die wir wohl nicht grundlos hinter uns gelassen haben – Kampf und Hunger, Neid und Diebstahl? Maßlosigkeit und Ungerechtigkeit? Danke, Gesetz!

▶ **Unwissen passé**
▶ **neue Rechtsinstanz**
▶ **reflexive Praxis**

▶ **vom-Ende-her**

Lebensmittel sind von uns getrennt. Geld ist alleiniges Mittel, uns diese nötigen Lebensmittel rechtens zu verschaffen. Dieser Tauschzwang, dieser ›gesetzte‹ Wechsel begegnet uns tagtäglich unverhohlen, auf legalem Wege kann man ihm nicht unversehrt entkommen. In Reppichau isst man sein Essen in der *Zur Morgengarbe*, an einem Ort, der sich als genuis loci eines Werks feiert, welches diese Rechtsauffassung, diese Rechtsgewalt und diese Ökonomie sicher nicht begründete, aber maßgeblich vorbereitete und förderte.

Disneyworld und Wallfahrtsort —— »Der Zweck des Vereines«, so O-Ton der Eike-von-Repgow-Vereinssatzung, »ist die Wahrung und Förderung des großartigen Lebenswerkes des Eike von Repgow zur Schöpfung des *Sachsenspiegels*, dem berühmten und bedeutenden Rechtsbuch des Hochmittelalters und zugleich ältesten Prosawerk deutscher Sprache. (...) Eike von Repgow und sein Sachsenspiegel, in seiner einzigartigen Größe und Bedeutung, sollen über den Bildungstourismus einer breiten Öffentlichkeit näher in das Bewusstsein gebracht werden.«

▶ **1235** ▶ **Herr R.**
▶ **Erfolgsgeschichte**

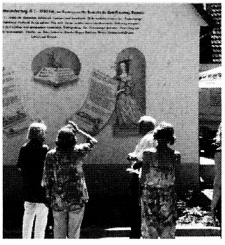
Deswegen heißt man offiziell zwar nicht das kleinliche Kalkül des Nationalsozialismus, doch aber das abgefallene Denkmal von 1934 willkommen. 1984 setzt man diesem Stolz ein weiteres Zeichen. Reppichau will wie jede andere europäische Stadt genau das spiegeln, wodurch ihr – als ökonomische und administrative, gegebenenfalls infrastrukturelle – Nöte bzw. Vorteile entstanden, um es als Selbstverständnis und in ihren Institutionen zu überhöhen. Alles wird dessen Zeichen, Auszeichnung oder Symbol. Die Semiotisierung des Raumes verpackt das, was zugerichtet wurde, als gewachsen und ›bodenständig‹. Walter Benjamin kennt noch die Revolten der Pariser gegen eine Nummerierung ihrer Häuser im 18. Jahrhundert (erfolgreiche Revolten übrigens), die Debatten um die (selbstredende) Anlage der Stadt als ›Mappe Monde‹. Mittlerweile

▶ **Symbol**
▶ **Genealogik** ▶ **Eiche**

braucht's keine Herrschaft, es scheint dies ein durch die Bürger selbst antizipiertes Bedürfnis: 1984 wird aufgrund einer Initiative der Gemeinde, des Fördervereins und mit Genehmigung der realsozialistischen Herrschaft durch den Rat des Kreises also die Schulstraße in Eike-von-Repgow-Straße umbenannt. Die eigentliche Benennung ist allein schon bezeichnend, die Umbenennung, also die Ausweitung der schulischen zu einer historischen, juristischen, rechtsgefälligen Bildung umso dringender.

▶ **reflexive Praxis**

2010 ist das Dorf auf folgendem Stand: Um den Löschteich rangelt sich der *Sachsenspiegel*-Parcours. Überlebensgroße, aus Stahl gefräste und bemalte Menschlein, die aus einer illuminierten *Sachsenspiegel*-Handschrift stammen und nun auf immer juristische Handlungen – Vertragschließen bis Bestrafung – darstellen. Man sitzt auf Bänken, beiderseits bewacht von Drachen (Wer rastet, der rostet?). Es gibt ein Besucherzentrum, kein technoider Nutzbau, sondern einer, der repräsentiert: Blendgiebel machen die ehemalige Garage der Feuerwehr zu einer kleinen Burg. Im Seminarraum sitzt man an einem grob gehauenen Tisch, das Pult ist geschnitzt, die Wände bemalt. Am Ortseingang gibt es Einführungstexte zu Eike, dem *Sachsenspiegel* und Reppichau. Die Häuser des Ortskernes sind großflächig mit Bildern der *Sachsenspiegel*-Handschriften behübscht. Am Straßenrand stehen Miniaturen, die Recht illustrieren bzw. vorstellig machen, auf einer Wiese Kunststoffkühe, denen Bilder und Sentenzen des Rechtsbuchs aufgetragen wurden. Die Gaststätte praktiziert die Rechtsidee. Einmal im Jahr marschiert das Alter in Kostümen des *Sachsenspiegels* und stellt dessen Szenen nach. Es ist nicht Karneval. Die Kinder sind ebenfalls verkleidet und lernen durch und mit Eltern und Großeltern ihr Erbe und ihre Identität kennen. Reppichau hat seit 1999 ein Wappen, worin Gemeinde und *Sachsenspiegel* und Eike für eins stehen. – Allesamt eine Ausstellung dessen, worauf sie stolz sein wollen, was erstrebenswert und zu bewahren sei.



▶ **Garbe**

▶ **Identität** ▶ **Reppichau**

In dieser Geschlossenheit und Performanz fügt sich ein Bild der inhaltlichen wie ästhetischen Hermetik von Disneyland, besser: Disneyworld. Das was gezeigt und gemeint und tatsächlich ist – in trivialer Entsprechung. Das Eine verweist auf das Andere und wieder zurück. Das Innen ist Außen, das Außen das Innen. Ironie ist anästhesiert.

▶ **Tautologie** ▶ **Tattoo**

Mich schaudert's, als uns Herr R. mit Emphase die Rechtssprüche, die an den Wänden zu lesen sind, vorträgt, für gut und hübsch befindet. Es ist eben nicht eine vom Alltag losgelöste Welt, die hier vorstellig wird, wie die der Cartoon-Charaktere, es ist politische Wirklichkeit. Reppichau als Disneyworld, nein: Wallfahrtsort der Rechtsgewalten.

▶ **Rhetorik** ▶ **Schönheit**

▶ **Garbe**

Stolz, Psyche, Identität —— Das Zusammensein von Mensch und Ort ist ›so‹ betrachtet schon falsch. Ein Gewimmel von Universalismen, die eine Wirklichkeit stiften, die apolitisch und ahistorisch daherkommt. – Barthes hat das an der Ausstellung *La grande Famille des Hommes* in seinem Mythen-Buch diskutiert. Mit ›Familie‹ wird eine Einheitsidee ersehnt, die nicht Natur ist. Denn das Zusammensein ›der‹ Menschen untereinander und mit ›ihrer‹ Welt ist entgegen aller Universalismen eine uneinheitliche: historisch, gemacht, zugerichtet. In Berufung auf ›die‹ Menschheit webt sich eine Identität, bei der die Antagonismen zwischen den Subjekten und der sozialen, ökonomischen und politischen Umwelt als versöhnt, rechtens, ihnen vom Grunde her entsprechend erscheinen. Die historischen Erfindungen solcher ideologischen Bindungen sind ›Heimat‹, ›Kultur‹ oder ›Identität‹. Die dem Subjekt vorausgesetzte Welt sei da, um sich ihr zu affizieren, sich mit ihr zu identifizieren. Umwelt als Gegenpart und Entsprechung zugleich zu denken und sie als solche in einer Unabänderlichkeit abzutun, ist logisch schwer, nur ideologisch stimmig bzw. durch Gewalten alternativlos aufgenötigt zu fassen. Das Selbst erscheint in diesem Zustand als Objekt nicht nur juristischer Definition, sondern als ein unentflechtbares und dabei im Sinne einer gelingenden Identität produktives Knäuel psychologischer, anthropologischer, neurowissenschaftlicher, kybernetischer usw. Prinzipien – was gerade passt, um die willfährigen Bedingungen des Selbst als subjektgemäß und -gerecht zu wenden. In dieser Logik werden Geschichte, Herkunft, Gewalt, Ökonomie als Teil des Selbst auch Gegenstand reflexiver Gefühle. Zwischen einer sachlichen Kritik am geltenden Recht und einer persön-

▶ **Dopplung der Welt**

▶ **Tautologie** ▶ **Rhetorik**
▶ **vom-Ende-her**
▶ **Garbe**

▶ **Stolz** ▶ **Fremont**

▶ **Garbe**
▶ **Privateigentum**

lichen Kränkung ist es schwerer geworden zu unterscheiden, so man diese Unterscheidung im Lichte des Identität-Postulats nicht eh als bloße Sophistik abtut.

▶ Tautologie

Volksfeste, Kostümierungen im historischen Tand, Rollenspiele, das Traditionsgehubere, Erlebnispark, Rundgänge, Vereine, Auszeichnungen und Plaketten – all das ist ohne geschwollene Brust, mit Ironie etwa, nimmer vorstellbar.

Die Umwelt ist Teil des Selbstkonzeptes geworden. Wozu aber braucht es diese Unmengen performativer Praxen, wozu die ästhetische Schau, wenn die natürliche Umwelt doch dessen ungeachtet wirke und walte?

Wie kann Gewalt dem Menschen als zweite Natur einleuchten, da diese materiell nicht existiert? Es geht nur über die Behauptung – inszeniert und diese immerzu präsent gehalten. Lässt sich anders die Akribie erklären, mit der sich Reppichau qualitativ und quantitativ der Pflege seines Erbes bzw. seines Selbst widmet? Erscheint diese Pflege daher als Militanz, weil sie militant – mit anderen Mitteln als eine Bürgerpolizei – die Feste des Rechts wie ihrer selbst verteidigt, ja verteidigen muss?

▶ Disneyland
▶ Rhetorik
▶ Fremont

Es ist also ein verblüffender Wechsel: Der *Sachsenspiegel* benutzte einst eine Rhetorik, um sich bzw. das Recht bzw. die Rechtsgewalt den Leuten anzuwerben. Nun arbeiten sich die BürgerInnen selbst daran ab? Es ist ihnen eine Herzensangelegenheit geworden, sogar, wenn man sie, wie Gerhard Hauptmann, Max Liebermann, Max Planck und andere 1914 es öffentlich deklarierten, diese zweite Natur mit Waffen verteidigen muss (im Übrigen eines der Argumente, über die sich Einstein mit Planck und anderen auf Lebenszeit zerstritten hatte): »Es ist nicht wahr, dass der Kampf gegen unseren sogenannten Militarismus kein Kampf gegen unsere Kultur ist, wie unsere Feinde heuchlerisch vorgeben. (...) Deutsches Heer und deutsches Volk sind eins. Dieses Bewusstsein verbrüdert heute 70 Millionen Deutsche ohne Unterschied der Bildung, des Standes und der Partei.«

▶ Rhetorik ▶ reflexive Praxis ▶ Tattoo

▶ Einstein

Die Figuren ›Kultur‹ oder ›Identität‹ funktionieren so auffallend gut; auffallend gut für beide Seiten des ›reflexiven Prismas‹: Zum Einen halten die Reppichauer an ihrer Aufrüstung fest und pflegen dies, zum anderen wird das Identitäts-pflegende Reppichau mit Landes- und EU-Geldern finanziell gut unterstützt.

Fremont (Nebraska), USA —— Seiner Parallelen zu Reppichau wegen sei nun der Fall des US-amerikanischen Städtleins Fremont vorgestellt.

Fremont hatte 2010 ein Volksbegehren angestrebt und erfolgreich durchgebracht. Es ging um eine praktisch durchgesetzte Illegalisierung insbesondere mexikanischer EinwandererInnen. Folgende drei Argumente brachten die BefürworterInnen der Petition ins Feld: Die mexikanischen EmigrantInnen unterwanderten die hiesige Wirtschaft, sie seien kriminell und sie störten die »traditionelle US-amerikanische Kultur der Weißen«. Wie legitimieren die BürgerInnen von Fremont ihre Kritik? Das passiert in allen drei Punkten durch den Verweis auf ein exklusives Recht und deren Erfolgsgeschichte. Sie als Weiße verstehen sich als Rechtssubjekte einer Gewalt und als die privilegierten Objekte in und durch deren Anwendung. Die Gewalt gehöre ihnen, wie sie der Gewalt allein. Rhetorisch gesehen ein tautologisches Verfahren. Die Geschichte verweist aufs Recht auf den Besitz auf die Exklusivität auf Überleben auf Subjekte ... und untereinander und vice versa. Die Exklusivität ist allerdings praktisch motiviert. Sie begrenzt die Konkurrenz um die Lebensmittel, zu dessen Zugang die Einheimischen doch exklusiv erpresst werden bzw. sich erpressen lassen wollen. Die EmigrantInnen erscheinen als personifizierte Gefährdung prekärer Lebensmittel, wiewohl Ökonomie und Rechtsgewalt – eigentliche Quellen der Entfremdung – als Teil des Selbst gefasst und nicht vom Selbst getrennt gedacht werden.

▶ vom-Ende-her

▶ Tautologie

▶ Garbe

Daher soll den EmigrantInnen untersagt werden zu arbeiten, zu wirtschaften und ansässig zu werden. Die Folgen sind direkt und indirekt: zum Ersten werden den Zugezogenen durch den Ausschluss vom Handel alle Wege verboten, für ihren Unterhalt und ihre Lebensmittel zu sorgen, ergo ihr Leben wird schlichtweg zur Kriminalität genötigt; zum Zweiten werden sie aktiv und handgreiflich des Bodens verwiesen. Anders gesagt: Man weigert sich, ihnen ein hiesiges Auskommen und Legalität zu gewähren.

▶ Garbe

▶ Roma

Dieses Selbstverständnis kann man – wie in Reppichau – wieder in zwei Richtungen ›entfalten‹: zum einen in Berufung auf historische Wurzeln, zum anderen auf ein ästhetisches Vorstelligmachen.
Fremont (Nebraska) ist eine Planstadt. Sie ist benannt nach John C. Frémont. Er war uneheliches Kind einer Frau hiesiger Eliten und eines eingewanderten bankrotten Franzosen. Nicht daher seine Ehren, sondern aufgrund der Verdienste für die USA: In der US-amerikanischen Armee leitete Frémont im frühen 19. Jahrhundert als Ingenieur und Landvermesser die Erschließung der heutigen westlichen Staaten der USA maßgeblich und trieb sie voran. Als Vertreter der ›Expansionisten‹ verteidigte Frémont diese Landnahme mit dem US-amerikanischen Selbstverständnis. Unter dem Etikett des ›Manifest Destiny‹ versammelten sich all jene Stimmen, wonach die US-Nation – vor allen anderen – mit Gottes Hilfe und im Auftrag der Zivilisation, also ›zu recht‹ nach mehr Boden strebe. Ein missionarisches Bewusstsein, das notwendig immer territorial gedacht wurde und als imperialistisches Moment aus dem US-amerikanischen Staatsverständnis unkürzbar schien. So sprechen die ›Expansionisten‹ von der Landnahme als ›Crusades‹. Territoriale Erfolge erscheinen jenen, die an die Vorzüglichkeit und an die durch Gott gedeckte und beauftragte Mission glaubten, als erfüllte Prophezeiung zum einen, zum anderen prospektiv als Freibrief weiterer Eroberungen. Freilich konkurrieren hier deren Rechtsansprüche mit den Lebensbedingungen der Ureinwohner und mit den Besitzungen früherer Siedler. Wie man so schön an der gerade zu Zeiten der ›zu sich kommenden US-amerikanischen Nation‹ umpflegten Pocahontas-Legende und deren Heimfindung als Fresko ins Washingtoner Capitol sieht, konnte nur ästhetisch versöhnt werden, was jenseits der US-amerikanischen Selbstbezüglichkeit purer Gegensatz war und blieb. Profaner- und bezeichnenderweise nahm man sich nur aufgrund der stärkeren militärischen Gewalt die Freiheit (›das Recht heraus‹), die besiegten Indianer und Hispanics nicht in das neue politische Gebilde zu integrieren und sie darüber von ihren Lebensgrundlagen auf Rechtswegen zu trennen. Dies konnten Indianer und Hispanics nun wiederum juristisch nicht einfordern, da ihnen die über sie gekommene Rechtsgewalt einen juristischen Status schlicht vorenthielt, sie entweder als Nicht-Menschen oder als Nicht-Staatsbürger definierte. Sie wurden zu Rechtelosen. (Es handelt sich um eine Rechtsgewalt, die auch nur sukzessive über die Pioniere des Wilden Westens kam. Sie kam in der Regel – angemeldet mittels Telegrafen – mit der Eisenbahn. Frémont war kurzzeitig Bauleiter und Anteilseigner jener Trans-Pacific.)

▶ **Tautologie**

▶ **vom-Ende-her**

Wenn man sich die Gewerke John C. Frémonts anschaut, sieht man im Besonderen wie im Allgemeinen erst einmal: dass Boden und militärische, ökonomische und juristische Gewalt zusammengehen, sich gegenseitig brauchen und stützen. Es ist ein Gemenge, das im Falle der West-Expansion z. B. unter Frémont nicht verbal oder Wohlgefallen blieb, sondern 1846 im zweijährigen US-amerikanischen-mexikanischen Krieg endete. Mexiko wurden große Landpartien abgenommen, darunter Texas, New Mexico und Kalifornien.
Ich habe 27 Städte in den USA und Kanada gezählt, die Fremont heißen. Ihren Patron feiern die FremonterInnen (Nebraska) alljährlich. Sie marschieren durch Straßen, schwingen die US-amerikanische Flagge, kleiden sich in der Mode seiner Zeit, bieten Führungen an usw.

Dieses ›Manifest Destiny‹ kreuzt sich auch auf anderer Ebene mit Fremont – und erinnert dabei an Reppichau: Eine 25 m lange und 5 m hohe Wandmalerei zeigt eine Aufreihung z.T. in Zivil, z.T. in Uniform der US-amerikanischen Armee gekleideter Menschen beiderlei Geschlechts, in allen Phasen des Alters, und die Stars'n'stripes-Flagge ihrer Nation tragend. Unter der Malerei sind Kacheln angebracht, auf denen die Namen verdienter Einwohner, heißt: von Veteranen stehen. Unmissverständlich geht es um die passgerechte Entsprechung des Bürgers von Fremont in den nationalen Gedanken der USA. Die Trennung zwischen Zivilem und Armee und Politik verschwimmt zwischen aller Individualität und historischen Bedingungen. Identität wird vorstellig.

▶ **pars-pro-toto**

›Patriot Mural‹ heißt diese Wandmalerei. Sie ist kaum älter als fünf Jahre, entstanden aus einer Privatinitiative eines ortsansässigen Spirituosen-Verkäufers, auf dessen privater Geschäftswand dieses Bild nun prangt. Der Dave's-Drive-In-Liquor befindet sich – ganz unironisch – an der Military Avenue. Die Malerei

wurde aus dem Verkauf der Ehren-Kacheln finanziert. Das Wandbild selbst ist ein Teil der ›Avenue of flags‹, die 1996 von einer Sharon Bauer initiiert wurde. Die Avenue sollte, nahtlos bestückt mit der US-amerikanischen Flagge, sich durch das Land spannen und den Menschen vor Augen führen, dass, so Bauer, die ›Freiheit nicht ohne Preis‹ zu haben sei. Das Wandbild manifestiert emphatisch die zivile Wehrhaftigkeit gegen jede Bedrohung für diesen US-amerikanischen Traum (seien das die Illegalen oder die Zweifler in den eigenen Reihen und im eigenen Kopf), erklärt dabei nicht, zeigt nur.

▶ **Schönheit**

(Dieses ›produktive‹ US-Verhältnis zwischen Boden, Recht, Gewalt, Patriotismus, praktisch werdender Selbstreferentialität (vulgo: Glaube) und Verteidigung bzw. Pflege des Eigentums zeigt sich in der im Internet zu eruierenden Berufsbiografie der ›Avenue of flags‹-Initiatorin Sharon Bauer. Sie ist zu finden als Klägerin einer Grundstücks- und Immobilienangelegenheit im Staat New York, Öko-Aktivistin in einer Petition an Präsident Obama, ist Betreiberin eines ›Healing Garden‹, ist »a psychic medium«, als das sie sich der »sychronicity, awareness and clarity with spirits« verschrieben hat, und ist – wie gesagt – Initiatorin der ›Avenue of Flags‹.)

Das Surplus des Schönen —— In den späten 1950er-Jahren gab es die US-amerikanische TV-Serie *Twilight Zone*. Zwischen Science-Fiction und Grusel ging es um die sozialen, politischen und ökonomischen Heilsversprechen und Ängste der technik-affinen, durch den Kalten Krieg verunsicherten und von Prestige und Materialismus bewegten US-Gegenwart. Am Ende jeder Folge war man sich sicher, in den besten der (technischen, sozial-utopischen, außerterrestrischen) möglichen Welten zu leben.

Eine Folge der zweiten Staffel hieß »Eye of the Beholder« und handelte freilich von Schönheit: Die Hauptfigur Ms. Taylor passt nicht in die Norm eines wohlgewachsenen Wesens und will sich, da ihr die öffentliche Hetze gegen ihre Abartigkeit selbst aufgeht, kosmetisch operieren lassen. Das misslingt, nichts ändert sich. Sie wird zu ihresgleichen deportiert. Der Clou des Films: Ms. Taylor ist eine bildhübsche Blondine; ihre Mitmenschen tragen – ganz selbstverständlich – Schweinsvisagen. Verkehrte Welt, der Sinnspruch bleibt: Schönheit liegt im Auge …

Ich fand diese Darstellung spannend, weil sie die objektive Schönheit abstreitet, zugleich aber sagt – ein gewaltiger Schritt –, Schönheit sei immer ein soziales Produkt, Hegemonie, Gewaltmonopol. Das ist insofern erfolgreich, als Ms. Taylor diese ihr nicht vergönnte Schönheit zum Maß ihrer selbst macht und darunter unendlich leidet: Sie ekelt sich vor ihrem Spiegelbild. Der Film stellt diesen hegemonialen Erfolg dar, diskutiert wird er freilich nicht. Eher wird Schönheit als Maßstab gestärkt, man bedauert schließlich nur, dass Ms. Taylor (die im Camp von einem ebenso hässlichen bzw. muskelbepackten Pin-up-Männle in die Arme geschlossen wird) just zur Minderheit zählt.

▶ **Rhetorik: Spiegel**

Schönheit ist als Inhalt sozialer Ächtung also Chiffre einer Sittlichkeit. Wer hässlich ist, mag vielleicht nicht böse, aber mindestens ein Affront für das Gültige und dessen schöne Welt sein. Deswegen muss es, so der Film, entfernt werden.

▶ **Stolz** ▶ **Selbst**
▶ **Wehrhaftigkeit**

Diese Entsprechung zwischen äußerlicher Vorzüglichkeit und innerer bzw. verinnerlichter sozialer Normen kennt man aus höfischen Romanen oder Märchen. Nie beschwerte sich eine Hexe über ihre Warzen, denn sie entsprachen ihr.

▶ **reflexive Praxis**

▶ **Tautologie**

Da Fiktion, hier der *Sachsenspiegel*: »Spiegel der Sachsen sei deshalb dies Buch genannt, weil ihm das Recht der Sachsen allgemein bekannt wird, wie durch einen Spiegel den Frauen das Antlitz, das sie erblicken.« Und er schließt an: »Alle Leute mahne ich, dass sie dies Buch in der Weise benutzen, dass es ihre Ehre nicht schadet, damit (!) es ihnen gnädig ergehen möge und sie ihr Lebensweg nicht reut, wenn (!) Gott den Spiegel umwendet und uns mit der Erde mischen und nach unserem Verdienst lohnen wird.« Nur der kann sein Spiegelbild ansehen, der rechtschaffend ist, er wird Schönheit erblicken. Ms. Taylor verstößt gegen die Referenz, weil sie nicht schlecht, sondern doch nur hässlich ist. Sie kann zwischen der Schönheit als sozialer Norm und ihrem biologischen Selbst nicht unterscheiden, ihr scheint es unauflösbar, als eins – ein ästhetisches und dabei ethisches Dilemma: sie ist sich selbst fremd.

▶ **Disneyworld**

Der *Sachsenspiegel* gilt als erstes deutschsprachiges Prosawerk, die Gesetzessentenzen sind stilvoll. Er ist schön bebildert. So schön, dass sich Reppichau in diesem Stil kleidet und seine Fassaden dergestalt bemalt. Das Gleiche lässt sich in Fremont finden. Schön sind auch die Tattoos. – Das, was gelten soll (wir hatten das ja oben: der Status quo der Gewalten), verlangt Schönheit. Dabei soll im Bild nichts argumentiert oder auseinandergesetzt, sondern nur gezeigt werden. Ungebrochen, den Normen entsprechend, geschlossen, sich selbst belegend.

▶ **Reppichau**

▶ **Militanz**
▶ **Tautologie** ▶ **Eiche**
▶ **reflexive Praxis**

Was als allgemein gültiges Urteil in Szene gesetzt ist, empfindet man als schön. Voraussetzung?: dass man sich zu dieser Norm (wenigstens ideell) zählt; Ertrag?: das historisch Zugerichtete erscheint nun auch formal wohlgeformt, wohlbegründet. Dabei ist solche Schönheit mehr als eine zweite Natur, nämlich Ideal einer Natur, in der die erste und die zweite aufgehen. Indem ich an diesem Genuss teilhabe (unklar darüber, dass ich mir dieses vorspiegele), schmeichelt es meinen Sinnen und meinem Ego, meinem Platz in der Welt. Sie entspricht und vervollständigt die anderen affirmativen Techniken, es ›beweist‹ sich als und in der Anschauung. Die Darstellung gültiger Normen in ihrer schönen Form festigt diese. Ein Surplus des schönen Scheins.

Barthes fragt, ob es einen ›linken‹ Mythos geben könne. Eine glatte, geschlossene Erzählung ungeachtet des Gegeneinanders und des Unvereinbaren in der Welt – er verneint das kategorisch. So wie Foucault Kontinuitäten misstraut und Universalismen, Max Weber der Sauberkeit als Selbstzweck, Mouffe jeder totalen Positivität und Gramsci undiskutiertem Wissen. Gedanken zählen, aber ein Bild? Bild bewegt nicht, Bild setzt. Schönheit gilt fraglos.

Dabei hat sich im Unterschied zum 13. Jahrhundert ein – für die Herrschaft – produktiver Wandel vollzogen: Wo eine herrschaftliche, eine staatliche Gewalt einmal der Rhetorik (oder Gewalt) bedurfte, um ihre Ziele durchzusetzen bzw. zu beaufsichtigen, werkelt heutigentags der Bürger selbst voller Inbrunst an der Durchsetzung der Staatsgewalt, kann sie sich von seinen eigenen Bedürfnissen nicht mehr getrennt denken, schon gar nicht von ihnen unabhängig handeln. Er verbringt seine Freizeit im Förderverein und bemalt seine vier Wände mit Illuminationen eines Gesetzestextes.

Gegencamp —— Unweit von Reppichau liegt Würflau. Ich hatte auf dem Rückweg von Reppichau den Gedanken, dort ein Dorf der Gegenhegemonie zu errichten. Zur Not ein Camp. Seminare zur Rechtsgeschichte, zu Gouvernementalität, zu Hegemonien und Gegen-Hegemonien, zur Rolle künstlerischer Praktiken in politischer Aktion ... so was sollte dort stattfinden. Wenn die EU und das Land Sachsen-Anhalt ein Dorf wie Reppichau finanzierten, sollte mit einem Förderantrag getestet werden, ob bisher nur keiner auf ein ›Aber‹ zur Eike-Welt kam (undenkbar) oder ob es nicht gewünscht ist. Man hätte dann das Gemenge politischer Interessen auseinandersetzen können, mit Leuten diskutieren. Diese Interessierten – wie ich – hätten jedoch von ihrer Lohnarbeit/ARGE freigestellt werden müssen, man hätte seine Lebensmittel anders als gegen (durch Lohnarbeit ermöglichten) Geldtausch finden müssen. Man hätte auch den Zugang zum entsprechenden Wissen organisieren und immer wieder und wieder finanzieren müssen. Wenn das alles geklärt gewesen wäre, dann hätte man vor dem Problem gestanden, Land für das Camp zu mieten. Man hätte es gegebenenfalls besetzen müssen.

Oder man hätte seine Freizeit dafür genutzt oder wäre ins Internet ausgewichen. Eine mehrfache Freistellung – mit Verlusten. Chantal Mouffe schreibt, dass es den konkreten sozialen Raum braucht, weil es um diesen ja geht und weil im virtuellen Raum vielleicht Diskussion geführt, aber Gegenentwürfe nicht verhandelt, nicht angegangen werden können. Wie also einen sozialen Raum finden, über den man selbstbestimmt entscheidet.

Es fehlte an allem. Also kein Camp der Gegen-Hegemonien. Wir konzentrierten uns auf kleinteilige Arbeit: zum Beispiel aufzuklären über soziale Mobilität, Mietpreis und Migrationsgründe; zum Beispiel für dieses Essay zu recherchieren; zum Beispiel viel zu lesen und zum Beispiel mit der *Bild* zu reden. Letzteres war – ganz schnell noch erwähnt – ernüchternd. Erfolglos? Erfolglos.

DAS TERRITORIUM NICHT BESETZEN. DAS TERRITORIUM SEIN.

AUF DEN SPUREN DES AUFSTANDS: ORTSBEGEHUNGEN MIT DEM UNSICHTBAREN KOMITEE

Nachrichten aus dem Kriegsgebiet

Am Einlass muss jeder Besucher des Konzerts sich einer Durchsuchung durch Beschäftigte einer Security-Firma unterziehen lassen – außer natürlich diejenigen, die auf der Gästeliste stehen, um nicht auch denen noch zu vermitteln, dass sie hier letztlich verdächtig oder unerwünscht sind. Drinnen in der Columbiahalle sind strategischen Überlegungen folgend zahlreiche Securities in der Menschenmenge postiert, die auch sofort bei der kleinsten Unregelmäßigkeit – beispielsweise, wenn jemand sich auf ein Geländer setzt oder sich eine Zigarette anzündet – einschreiten und für die gewünschte Ordnung sorgen. Vor der Bühne sind die Sicherheitskräfte besonders konzentriert und behalten permanent aus ihrem Schützengraben das Publikum im Auge. Und in ihrem Rücken singt Dirk von Lowtzow dazu: »Aber hier leben, nein danke.«

Diese Vorgänge beim Tocotronic-Konzert letzten Herbst in Berlin sind reizvoll, weil sie nicht nur die mittlerweile ohnehin flächendeckend durchgeführte Kontrolle und Sicherung kommerzieller und sogenannter öffentlicher Räume durch ein weiteres Beispiel aufzeigen, sondern vielmehr dies mit erklärten Propagandisten von Subversion und linker Popkultur verbinden. Dass Dirk von Lowtzow während des Auftritts zudem zahllose Male »Berlin! Berlin!« und »Endlich zu Hause!« sympathieheischend dem ähnlich sicher wie auf der fröhlichen Fanmeile oder im Fußballstadion bewachten Publikum zurief und danach noch für die mit dem privilegierenden schwarzen Plastikarmband versehenen Besucher Gelegenheit zum Besuch der ›After-Show-Party‹ mit 0,3er-Bier für 3,50 Euro bestand, waren weitere Schlaglichter auf den Umgang mit Orten und Räumen auch in den Szenen der prominenten Dissidenz.

Um nicht den Verdacht zu erregen, hier ginge es um den Vorwurf des Ausverkaufs an eine Band, die ja doch nur ihre Arbeit macht, also ein Publikum bei Laune zu halten, sei zum Beispiel noch die sich wieder wachsender Beliebtheit erfreuende Praxis in sogenannten selbstverwalteten oder im Kollektiv betriebenen Orten erwähnt, Hausverbote an Leute zu erteilen, die man mit dem einen oder anderen -ismus glaubt identifizieren zu können. Sowohl – kommerziell betrachtet – am oberen wie am unteren Ende der linken Szene gibt es also Phänomene, bei denen sich Orte aufdringlich mit Repression und Kontrolle verbinden. Das heißt, es kommen Tendenzen zum Vorschein, die außerhalb dieser

Milieuflucht

Nischen ohnehin allgegenwärtig sind. So zum Beispiel wenn – um einen Sprung in die internationale Alltagswelt zu machen – regelmäßig nächtens um 12 in Barcelona zunächst Wasserwerfer die Straßen und Plätze in den Stadtvierteln mit Unmengen von Wasser nass spritzen, damit dort keine Menschen mehr sitzen können, und dann noch die Polizei in Einsatztrupps hinterher patrouilliert, damit sich die Menschen dort gar nicht mehr versammeln. Befinden wir uns also in einer Art Kriegsgebiet ohne Hinterland?

Zumindest außerhalb Deutschlands denken einige, die sich weitgehend aus solchen ›Szenezusammenhängen‹ entfernt haben, genau dies – und richten auch ihr auf den Umsturz dieser Verhältnisse zielendes Handeln darauf ein. »Das aktuelle Territorium ist das Produkt mehrerer Jahrhunderte polizeilicher Operationen« [S. 72], heißt es in dem bündigen und apodiktischen Ton, den die Autoren vom Comité Invisible auch im Rest des Textes sich anzuschlagen trauen, in *Der kommende Aufstand,* über den an dieser Stelle eher referierend und nur zurückhaltend kommentierend geschrieben werden soll.[1] Das Büchlein von weniger als hundert Seiten hat nach seinem Erscheinen in Frankreich 2007 Berühmtheit erlangt, vor allem seit neun seiner mutmaßlichen Autoren in einem militärisch durchgeführten polizeilichen Großeinsatz wegen des Vorwurfs des Terrorismus durch die Sabotage einer TGV-Strecke in dem Dörfchen Tarnac im Zentralmassiv festgenommen worden waren. Nachdem das Buch im letzten Jahr auch auf Deutsch erschienen ist – gleich zweimal: bei der *Edition Nautilus* und als eine Art Raubdruck und billiger von anonymen Herausgebern – ist hier nun ebenfalls um den Text eine Debatte entstanden, und eine gewisse Unruhe.[2]

Nicht zuletzt liegt diese Unruhe und die damit oft verbundene Ablehnung der Schrift an dem Umgang, den *Der kommende Aufstand* mit Orten beschreibt und der in der hier vorliegenden Betrachtung damit anfängt, dass ein bevorzugter Aufenthaltsraum von Linken – ob nun Kommunisten, Anarchisten, Autonome oder what have you – schon mal rabiat abgelehnt wird: nämlich die Szene oder das Milieu: »Alle Milieus sind zu fliehen. Jedes einzelne von ihnen ist beauftragt, eine Wahrheit zu neutralisieren.« [S. 67] Für das Komitee sind diese Milieus, ob sie sich nun eher kulturell oder politisch geben, unfreiwillig zwar, aber faktisch doch Teil einer Befriedungsstrategie. Durch diese wird den darin Gefangenen alles umstürzlerische Tun abgewöhnt, zum Beispiel indem zwar alle sich in der radikalen Ablehnung der Verhältnisse einig sind, dann aber ihre Zeit doch fleißig und gewissenhaft damit verbringen, sich über die Unterschiede zu streiten, wie und warum man jeweils zu eben dieser Ablehnung komme, wer denn die »bessere Analyse« vorbringen könne etc. In ätzendem und kompromisslosem Ton heißt es deshalb in *Der kommende Aufstand*: »Insbesondere zu fliehen sind die kulturellen und politischen Milieus. Sie sind die zwei Hospize, in denen traditionellerweise alles revolutionäre Verlangen zerschellt. Die Aufgabe der kulturellen Milieus besteht darin, alle aufkeimenden Intensitäten aufzuspüren und den Sinn dessen, was ihr tut, zu unterschlagen, durch das Ausstellen; die Aufgabe des politischen Milieus, Euch die Energie wegzunehmen, es zu tun. Die politischen Netzwerke erstrecken ihre diffusen Netzwerke über das ganze französische Territorium und stehen jeglichem revolutionären Werden im Weg. Sie sind nur Träger der Anzahl ihrer Niederlagen und der daraus erwachsenden Bitterkeit. Ihr Verschleiß genauso wie ihr Übermaß an Ohnmacht hat sie unfähig gemacht, die Möglichkeiten der Gegenwart aufzugreifen. […] So wie es ver-

1 Die Seitenangaben beziehen sich auf die anonym herausgegebene deutsche Übersetzung von *Der kommende Aufstand,* die fast nur in linken Szeneläden erhältlich ist. Was die ›kriegerischen‹ Aspekte von *Der kommende Aufstand* betrifft, sei über die hier noch folgenden und wegen der prioritären Bedeutung des Kriegs für das Unsichtbare Komitee nicht zu vermeidenden Verweise und Bemerkungen hinaus – auf den Text »… nichts anderes drückt uns, als daß wir hoffnungslos in Sehnsucht leben« von Lionel Vico verwiesen, der auf der Seite des Magazins zu finden ist: *http://magazinredaktion.tk/insurrection.php*

2 Dass *Der kommende Aufstand* nicht nur bei Leuten, die an sachdienlichen Hinweisen interessiert sind, wie denn revolutionären Zuständen näherzukommen sei, weil sie diese Absicht selbst verfolgen, auf Resonanz gestoßen ist, sondern sich auch gestandene Redakteure von *FAZ* und *taz,* von *Welt* und *Spiegel* etc. pp. zu teils hymnischen, teils mahnenden, immer allerdings beunruhigten Artikeln inspiriert fühlten, ist ein recht bemerkenswerter Vorgang. Es kann einen wundern, was die organischen Intellektuellen des Spätkapitalismus gerade schon wieder umtreibt. Dies soll aber hier nicht weiter verfolgt werden.

geblich ist, von ihnen etwas zu erhoffen, ist es dumm, von ihrer Sklerose enttäuscht zu sein. Es reicht, sie verrecken zu lassen.« [S. 67] Eine weitere Zumutung, mit der linke Leser erst mal zurechtkommen müssen, ist, dass diese französischen Unruhestifter das linke Milieu nicht nur atmosphärisch meiden, sondern auch an den physischen Orten nicht interessiert sind. Deshalb haben sie sich vor einigen Jahren entschieden, der ›Weltstadt Paris‹ den Rücken zu kehren, um ein Häuschen im Dörfchen Tarnac zur zentralen Stätte ihres Lebens und Wirkens zu machen.

Es gebietet: Die Metropole

Irrig wäre es allerdings zu meinen, das Unsichtbare Komitee wäre in seinem Vorgehen von einem manischen Abgrenzungsbedürfnis von der Linken getrieben. Vielmehr ist diese Absage an linkes Leben ein Nebeneffekt ihrer Welterfahrungen und -betrachtungen. Nicht aus einem Fluchtinstinkt heraus sind die Autoren in die Provinz gezogen, auch nicht aus einer Sehnsucht nach dem ›einfachen Leben‹, wie ein häufiges Fehlurteil über die Schrift lautet, sondern aus strategischen Erwägungen und vor dem Hintergrund, dass ihrer Ansicht nach dieses ›Land‹ ohnehin gar nicht mehr existiert, ebenso wenig wie die ›Stadt‹. Diese uralte Gegenüberstellung Stadt-Land betrachten sie als heutzutage praktisch aufgehoben und ersetzt durch ein territorial sich durchsetzendes Prinzip der repressiven Vergesellschaftung, das sie mit dem Begriff ›Metropole‹ einzufangen versuchen: »Erzählt uns nichts mehr von ›der Stadt‹ und ›dem Land‹ und noch weniger von ihrer althergebrachten Opposition. Was sich um uns herum ausbreitet, ähnelt dem weder von nah noch von fern: Eine einzige urbane Schwade ist es, ohne Form und Ordnung, eine trostlose Zone, unbestimmt und unbegrenzt, ein weltweites Kontinuum von musealisierten Mega-Cities und Naturschutzgebieten, von Hochhaussiedlungen und riesigen Agrarbetrieben, von industriellen Zonen und Reihenhaussiedlungen, Landgasthöfen und Yuppie-Kneipen: die Metropole. [...] Die Metropole strebt nach der Synthese aller Territorien. In ihr lebt alles zusammen, weniger im geographischen Sinn als durch Verwebung ihrer Netzwerke.« [S. 33] Diese ›Netzwerke‹ halten die Bevölkerung jedoch nicht nur durch kulturellen Kitt oder Kitsch zusammen, vielmehr fließen rohe Gewalt und lauer Genuss beständig in einer nicht so schönen neuen Welt zusammen: »Die Kontrolle fügt sich wunderbar in die Welt der Waren ein und zeigt jedem, der es sehen will, ihr autoritäres Gesicht. Trend der Epoche ist die Durchmischung von fader Musik mit Teleskopschlagstöcken und Zuckerwatte. Was sie an polizeilicher Überwachung bedarf, diese Bezauberung!« [S. 33]

Und was die Metropole an klassenmäßigen Spaltungen hervorbringt, die sich in die Landschaft einschreiben: Da ist erstens die der Zahl nach stärkste Oberflächenschicht. »Die Metropole ist der gleichzeitige Tod der Stadt und des Landes an der Kreuzung, an der alle Mittelklassen zusammenlaufen, in diesem Milieu der Klasse-der-Mitte, das sich in der Landflucht um-die-Urbanisation-herum unendlich räkelt.« [S. 34] Dann gibt es, zweitens, Gebiete, die zwar pauperisiert sein mögen, aber dennoch durch die Kombination verschiedenartiger Maßnahmen befriedet werden konnten: »Man hat sich seit – sagen wir 1945 – darauf geeinigt, dass die Manipulation der Massen, die Aktivitäten der Geheimdienste, die Einschränkung der öffentlichen Freiheiten und die vollständige Souveränität der verschiedenen Polizeien angemessene Mittel zur Sicherung von Demokratie, Freiheit und Zivilisation sind. Im letzten Stadium dieser Evolution: der erste sozialistische Bürgermeister von Paris, der letzte Hand anlegt an die urbane Befriedigung, an die polizeiliche Erneuerung eines Arbeiterviertels, und sich mit sorgfältig abgewogenen Worten rechtfertigt: ›Hier wird ein zivilisierter Raum errichtet‹. Nichts ist dem hinzuzufügen, alles ist zu zerstören.« [S. 56]

Leben und Sterben in der Verbannung

Zum Dritten aber das Gegenstück zu diesen Äußerungsformen einer effektiv verwalteten Welt: die »Stadtteile der ›Verbannung‹« [S. 20] die »Rückseite des elektronischen Bühnenbilds der Weltmetropole«, anhand dessen das Unsichtbare Komitee ein widersprüchliches Potential zur Aneignung dieser Welt zu beschreiben versucht: »Aber das Lebendige hat sein Quartier in den Orten des totalen Ausschlusses aufgeschlagen. Das Paradox will, dass die augenscheinlich unbewohnbarsten Orte die einzigen noch in irgendeiner Art und Weise bewohnten sind. Eine alte besetzte Baracke wird immer einen viel bewohnteren Eindruck machen als all diese steifen Apartments, wo man seine Möbel hinstellen und die Ausstattung perfektionieren kann, während man auf den nächsten Umzug wartet. Die Slums sind in vielen Mega-Cities die letzten lebendigen und lebenswerten Orte; aber auch, was keine Überraschung ist, die tödlichsten.« In diesen Slums findet sich auch das Gegenbild zum den Menschen enteigneten Raum in der Metropole, der in der Darstellung des Unsichtbaren Komitees an die Anfangspassagen in David Finchers *Fight Club* und die *Ikea*-definierte Wohnung des Protagonisten erinnert. Am spektakulärsten zeigte sich diese Spezifik solcher Randterritorien zu-

letzt bei den Banlieue-Unruhen in Paris, die die Verfasser von *Der kommende Aufstand* ohnehin ansporten: »Die Brände vom November 2005 sind nicht aus der extremen Enteignung geboren, wie es so oft dahergeredet wurde, sondern aus dem vollständigen Besitz eines Territoriums.« [S. 35]

In solchen Gebieten am Rande der Städte, in denen sich die Überflüssigen und Unwilligen wiederfinden, äußert sich ein die Gesellschaft durchziehender Konflikt, der allerdings in aller Regel ohne die kulturellen, sozialpädagogischen und -politischen Ertüchtigungen auskommt beziehungsweise wo solche Ertüchtigungsversuche bislang scheiterten. Deswegen wird das »Gesindel« (Sarkozy) in diesen Outlaw-Zonen, wenn überhaupt, nur durch Militär und Polizei betreut. Daher können die folgenden in *Der kommende Aufstand* beschriebenen Verhältnisse und Vorgänge dort am deutlichsten hervortreten: »Die Metropole ist das Terrain eines unaufhörlichen Konflikts niedriger Intensität. [...] Die Metropole ist selbst mit dem Krieg völlig kompatibel. Der bewaffnete Konflikt ist nur ein Moment ihrer permanenten Umgestaltung. [...] Die ›Polizeieinsätze‹ zielen weder auf den Sieg noch darauf, Ordnung und Frieden wiederherzustellen, sondern auf das Fortsetzen einer Sicherheitsunternehmung, die immer schon am Werk ist. Der Krieg kann nicht mehr isoliert werden in der Zeit, denn er teilt sich auf in eine Reihe militärischer und polizeilicher Mikro-Operationen, um die Sicherheit zu gewährleisten.« [S. 35f.]

Angriff auf die Adern der Bestie

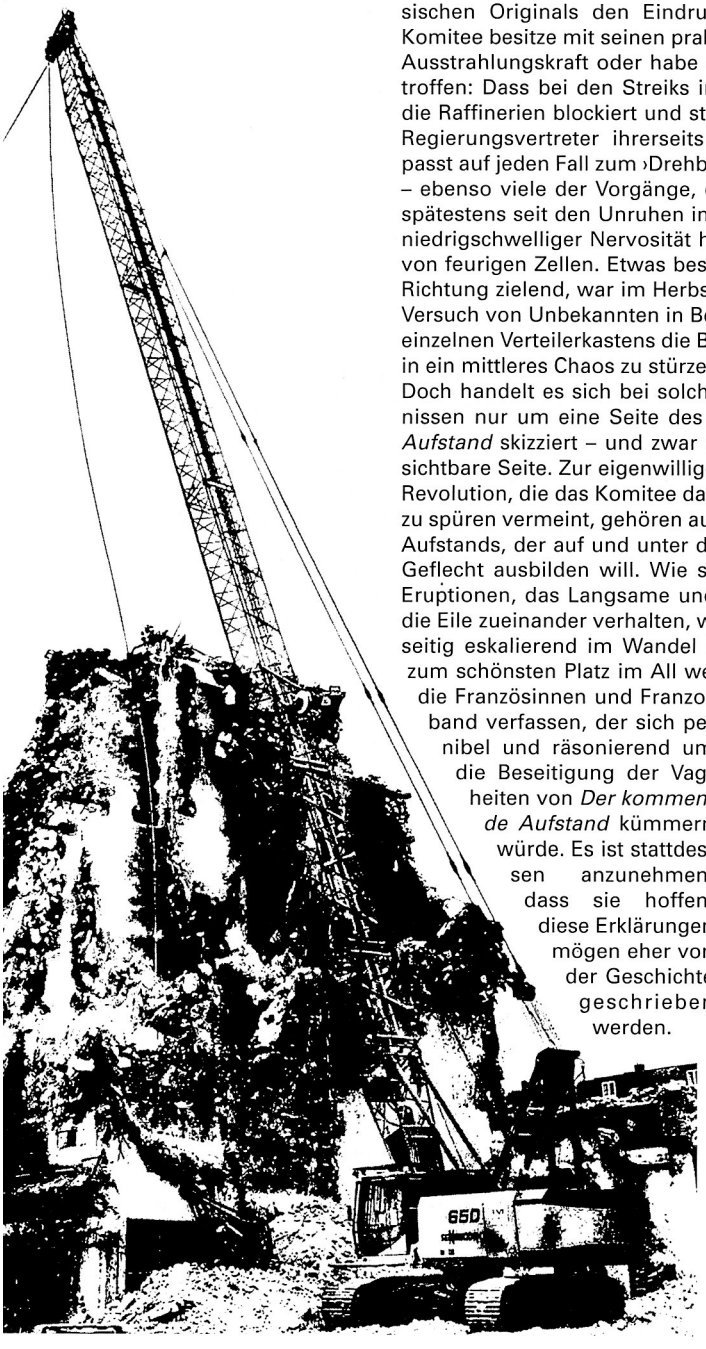
Im Zuge dieses Verständnisses der Welt als Metropole gelangt das Unsichtbare Komitee auch zu Vorstellungen über die Revolution – auf die in erbitterter Entschiedenheit für die Autoren alles hinauszulaufen hat –, die sich auch in territorialer oder räumlicher Hinsicht stark von vielem Althergebrachtem unterscheiden. »Der Dezentralisierung der Macht entspricht in dieser Epoche das Ende der revolutionären Zentralitäten. Winterpaläste gibt es wohl immer noch, sie werden aber vielmehr Ziel des Sturms von Touristen als von Aufständischen. Paris, Rom oder Buenos Aires können heutzutage eingenommen werden, ohne damit eine Entscheidung zu erringen. [...] Ein Tag wird kommen, an dem dieses fürchterliche Konzentrat der Macht, die Hauptstadt, in großem Stil zerfallen sein wird, dies aber im Abschluss eines Prozesses, der überall sonst schon weiter fortgeschritten sein wird als dort.« [S. 88f.] Anstatt sich also auf die Eroberung von Gebäuden oder die Festsetzung von Politikern oder Bossen zu konzentrieren, wie es Konzepten der Massenrevolution oder der modernen Stadtguerilla eigen war, sei auf die Entzerrung und Verflüssigung der Macht zu reagieren, die so beschrieben wird: »Die Metropole ist nicht nur diese urbane Anhäufung, dieses finale Aufeinandertreffen zwischen der Stadt und dem Lande, sie ist gleichermaßen ein Fluss von Wesen und Dingen. Ein Strom, der durch ein ganzes Netzwerk aus Fiberglasleitungen, TGV-Linien, Satelliten und Videoüberwachungskameras fließt, damit diese Welt nie aufhört, ihrem Untergang hinterherzurennen.« [S. 36f.] Diesen Strom von Waren, Menschen, Informationen gilt es zu unterbrechen, sozusagen eher die Adern und Kapillaren der Bestie anzugreifen als ihr Herz: »Eben weil sie diese Architektur der Flüsse ist, ist die Metropole eine der verwundbarsten menschlichen Formationen, die jemals existiert hat. Biegsam, subtil, aber verwundbar.« [S. 37] Das Unsichtbare Komitee kommt allerdings an keiner Stelle zu einer Vorstellung, dass sich alleine dadurch schon ein Umsturz erreichen ließe. Trotz aller starken Rhetorik bleiben die Verfasser nicht nur vage, was einen zukünftigen Verlauf dieses von ihnen behaupteten Aufstands betrifft, sondern legen sich auch nicht fest, wie weit er denn schon fortgeschritten sei. Eher scheinen sie durch die Akte der Sabotage, die sie nahelegen, nicht mehr als eine Art Denkpause anzustreben, die den im Dauerbetrieb der Gesellschaft aufgesogenen Menschen gewährt werden müsse, um eine Erkenntnis über ihre Lebensumstände und die darin liegenden Möglichkeiten überhaupt erst zulassen zu können: »Die erste Geste, damit etwas in der Metropole hervorbrechen kann, damit sich andere Möglichkeiten eröffnen, besteht darin, ihr *Perpetuum Mobile* zu stoppen.« [S. 38]

Kommunen: Die Spaltpilze der Bewegung der Aneignung

Was sie derart im Großen sich vorstellen, als Beitrag zur Befreiung in einer Zivilisation, die sie im Untergang sehen, drängen sie jetzt schon, so gut wie möglich, im Kleinen, individuell zu tun. Und dies sind die Passagen, in denen das Unsichtbare Komitee – inklusive dramatisierender Kursivsetzung – am ominösesten klingt, in denen in einer Art Tonfall der Apokalypse die Leser beschworen werden sollen: »Wir haben einen Kadaver auf dem Rücken, aber den werden wir nicht so einfach los. Vom Ende der Zivilisation haben wir nichts zu erwarten. So wie sie ist, kann sie nur Historiker interessieren. Das ist eine *Tatsache*, aus der eine *Entscheidung* werden muss.

Die Tatsachen können vertuscht werden, die Entscheidung bleibt politisch. Sich für den Tod der Zivilisation zu entscheiden, in die Hand zu nehmen, *wie* dies geschieht: Nur durch die Entscheidung werden wir uns des Kadavers entledigen.« [S. 61] Was hier so düster und existentialistisch klingt, ist immerhin noch ergänzt um im Tonfall entspannte und frohgemute Passagen, die vorstellen, was aus einer solchen Entscheidung folgen kann, und die sich beim Unsichtbaren Komitee hauptsächlich um den schillernden Begriff der Kommune gruppieren, der seinerseits verschiedene territoriale und räumliche Konnotationen hat. So sollen diese Kommunen, die überall und immer sich bilden, die dauerhafte Zusammenschlüsse von Menschen wie auch zeitlich begrenzte Aktionseinheiten sein können, im Prinzip sich ausweiten, vervielfachen, wie Pilze aus dem Boden der existierenden Gesellschaft wachsen und, ebenfalls Pilzstrukturen ähnlich, nicht unbedingt an der Oberfläche sichtbar, doch eng miteinander verbunden sein, um schließlich dieses zu bewirken: »Für uns stellt sich die Frage des Territoriums nicht in gleicher Weise wie für den Staat. Es geht nicht darum, es zu *halten*. Es geht darum, auf lokaler Ebene die Kommunen, die Zirkulation und die Solidaritäten zu verdichten, bis zu dem Punkt, an dem das Territorium unlesbar, undurchdringlich wird für jegliche Autorität. Es geht nicht darum, ein Territorium zu besetzen, sondern es zu *sein*.« [S. 72] Und weil sie Einwände und Kritik an einer solchen Konzeption schon vorausgesehen zu haben scheinen, beeilen sie sich, anzufügen: »Das Prinzip der Kommunen ist nicht, der Metropole und ihrer Mobilität die lokale Verwurzelung und die Langsamkeit entgegenzusetzen. Die sich ausbreitende Bewegung der Bildung von Kommunen muss diejenige der Metropole unterirdisch überholen. [...] Die permanente Bewegung zwischen den befreundeten Kommunen gehört zu den Dingen, die sie vor dem Austrocknen und dem Verhängnis des Verzichts bewahrt.« [S. 73]

Ein anderer Aspekt bei dieser Ausbreitung der Kommunen, der vieles, das gerne unter dem Begriff ›Organisationsfrage‹ diskutiert wird, gegen den Strich bürstet, ist die Empfehlung zur rechtzeitigen Spaltung: »Bei der Ausweitung der Kommunen muss jede einzelne der Sorge Rechnung tragen, eine gewisse Größe nicht zu überschreiten, eine Größe, ab der sie den Kontakt zu sich selbst verliert und damit unweigerlich eine dominante Kaste ins Leben ruft. Die Kommune zieht es also vor, sich aufzuspalten und sich auf diese Weise auszudehnen, wodurch sie gleichzeitig einem unglücklichen Ende zuvorkommt.« [S. 79] Statt also beispielsweise die thematisch wie territorial begrenzten ›Reclaim the Street‹-Kampagnen reproduzieren zu wollen, versucht das Unsichtbare Komitee ein Konzept vorzulegen, das eher einem ›Reclaim the World‹ ähnelt und es unterhalb des Umsturzes (oder zumindest des Versuchs dazu) keinesfalls machen will. Die Methoden, mithilfe derer der Umsturz erreicht werden soll, nehmen vielleicht Anleihen bei der Stadtguerilla der 1980er-Jahre (zum Beispiel, auf deutschem Gebiet, bei der Variante, die unter dem Namen Revolutionäre Zellen auftrat). Indem sie jedoch zum einen eher auf Sabotage als auf Zerstörung aus sind und zum anderen diese weder als ›Berufs-‹ noch als ›Feierabendrevolutionäre‹ betreiben wollen, sind sie auch davon kein reiner Wiedergänger. Und selbst wenn einige Beteiligte des Unsichtbaren Komitees beim für ein paar Jahre im Kontext der Globalisierungsproteste beliebtem Gipfelhopping ihre Erfahrungen mit militantem Vorgehen gesammelt haben, dienen diese nicht als Vorbild für ein radikal dezentrales und kleinteiliges Vorgehen, in dem der revolutionäre Prozess weniger als großer Clash, sondern eher als schleichende feindliche Übernahme – auch der Orte, Wege und Mittel der Produktion – erscheint und im Zuge dessen Räume nicht als Selbstzweck erobert werden sollen, sondern, weil der Kommunismus, den das Unsichtbare Komitee anstrebt und mit herbeiführen will, auf dem Territorium stattfindet, das die Welt nun mal ist. Wo sonst? Diese Art von Erdung mit starkem Expansions- und Replikationsdrang könnte ein Konzept, wie es in *Der kommende Aufstand* vorgeschlagen wird, davor bewahren, entweder eine Art Wiedergeburt der Autonomenszene herbeizuführen, also sein eigenes ›Milieu‹ zu begründen, oder nur eine postmoderne akademische Diskursmaschine am Laufen zu halten – beides Kreise, an deren Rändern sich das Unsichtbare Komitee zuweilen riskant nah bewegt. Von einer anderen revolutionären Organisation, deren psychogeographische Überlegungen sich in *Der kommende Aufstand* fortgesetzt finden, sind solche unerwünschten Resultate der Publikation von Texten schon einmal mit dem Wort ›Pro-Situationismus‹ belegt und daraufhin auch von den ›Situationisten‹ bekämpft worden.



Für ein solches Vorgehen gegen mögliche Pseudoerfolge der Schrift könnte es bald Zeit sein, nicht nur wegen des Spektakels, das *Der kommende Aufstand* in der hiesigen etablierten Medienmaschine ausgelöst hat, sondern auch angesichts von allerlei Geschehnissen, die drei Jahre nach Erscheinen des französischen Originals den Eindruck erwecken, das Unsichtbare Komitee besitze mit seinen praktischen Anregungen schon eine Ausstrahlungskraft oder habe schlicht einen Nerv der Zeit getroffen: Dass bei den Streiks in Frankreich im letzten Oktober die Raffinerien blockiert und stillgelegt wurden und tatsächlich Regierungsvertreter ihrerseits schon von »Krieg« sprachen, passt auf jeden Fall zum ›Drehbuch‹ des kommenden Aufstands – ebenso viele der Vorgänge, die die griechische Gesellschaft spätestens seit den Unruhen im Dezember 2008 in beständiger niedrigschwelliger Nervosität halten, zuweilen auch beleuchtet von feurigen Zellen. Etwas bescheidener, aber in eine ähnliche Richtung zielend, war im Herbst letzten Jahres der erfolgreiche Versuch von Unbekannten in Berlin, durch die Zerstörung eines einzelnen Verteilerkastens die Berliner S-Bahn für mehrere Tage in ein mittleres Chaos zu stürzen.

Doch handelt es sich bei solchen Aufsehen erregenden Ereignissen nur um eine Seite des Szenarios, das *Der kommende Aufstand* skizziert – und zwar um die, vor allem auch medial, sichtbare Seite. Zur eigenwilligen Dialektik von Subversion und Revolution, die das Komitee darlegt und gleichzeitig in der Welt zu spüren vermeint, gehören auch Elemente eines unsichtbaren Aufstands, der auf und unter dem Boden des Alltäglichen sein Geflecht ausbilden will. Wie sich das Untergründige und die Eruptionen, das Langsame und das Schnelle, die Geduld und die Eile zueinander verhalten, wie sie sich ergänzen und gegenseitig eskalierend im Wandel befinden, um die Erde wirklich zum schönsten Platz im All werden zu lassen: Darüber wollen die Französinnen und Franzosen vielleicht keinen Nachfolgeband verfassen, der sich penibel und räsonierend um die Beseitigung der Vagheiten von *Der kommende Aufstand* kümmern würde. Es ist stattdessen anzunehmen, dass sie hoffen, diese Erklärungen mögen eher von der Geschichte geschrieben werden.

Nachbemerkung: Der Verfasser dieses Textes ist sich bewusst, dass die Autoren von *Der kommende Aufstand* aufmerksame Leser gewesen sind von Derrida, Heidegger, Foucault, Negri, Hardt, Schmitt, Debord, Vaneigem, Agamben, Benjamin. Er glaubt auch Spuren entdeckt zu haben von Rimbaud, Kropotkin, Lenin, Bakunin, Marcuse und da und dort sogar von Marx. Anstatt sich deswegen dem Geschäft der Literaturanalyse zu widmen, hielt der Verfasser diese, einem Hauptseminar würdige, Literaturliste eher für ein weiteres Zeichen, dass die Autoren von *Der kommende Aufstand* sich für die Welt, die sie vorgefunden haben, interessieren. Ihr Interesse scheint ihm dabei erfreulicherweise die freiheitliche Abschaffung der Welt, wie sie ist.

Torsten Nagel

LINKE RÄUME

»Manche meinen
Lechts und rinks
Kann man nicht velwechsern
Werch ein illtum«
(Ernst Jandl)

Mit diesem Sprachspiel weist Ernst Jandl humorvoll darauf hin, dass die Bestimmung einer rechten oder linken Position gar nicht so einfach ist und Verwechslungen dabei durchaus vorkommen können. Daher muss man sich die Fragen stellen:

Wie ist links konnotiert?
Wie äußert sich das Linkssein?
Welche Haltungen beinhaltet ein Linkssein?

Meint Linkssein etwa das öffentliche Zurschaustellen von Meinungsäußerungen über Buttons, die in der Hochzeit der Neuen Sozialen Bewegungen Anfang der 1980er »massenhaft« in Form der Anti-AKW-Sonne und der Friedenstaube aufkamen und heute mit allen nur erdenklichen – sinnvollen und sinnleeren – Aussagen die Kleidung pflastern? Der »Atomkraft? – Nein Danke«-Button erlebt seit den jüngsten Protesten gegen die Castor-Transporte eine neue Renaissance, lediglich die Kleidungsstücke haben sich vom selbstgestrickten Wollpulli zum schicken Jackett gewandelt und künden von dem erfolgreichen Marsch durch die Institutionen, den z.B. die durch die Neuen Sozialen Bewegungen der 1970er-Jahre sozialisierten Grünen vollzogen haben? Spätestens seit *Attac* und dem G8-Gipfel 2007 in Heiligendamm ist Protest in der BRD, zumindest in linksliberalen und zivilgesellschaftlichen Kreisen, wieder en vogue.

Seit den Protesten gegen den Bahnhofsneubau in Stuttgart, das Projekt »Stuttgart 21«, reiben sich viele verwundert die Augen: Ausgerechnet im beschaulichen, verschlafenen Hauptstädtchen des »Ländle« ist eine neue außerparlamentarische Protestgeneration quer durch alle »Milieus« entstanden. Doch wo waren die älteren dieser Protestierenden etwa während der Stammheimprozesse gegen die *Rote Armee Fraktion* (*RAF*) im sogenannten »Deutschen Herbst« und den Prozessen gegen die nachfolgenden *RAF*-Generationen. Gegen den Knastbau in Stammheim und die Isolationshaft protestierte von ihnen mit Sicherheit niemand. Beton ist eben nicht gleich Beton!

Protest und Widerstand werden nur in gepflegten demokratischen Bahnen und innerhalb herrschender Spielregeln geduldet. Und wenn die Polizei mal überreagiert ist der Schlichter schon zur Stelle. Geht doch. Aber: Ist das Links? Können Proteste, die sich zum Großteil aus konservativen Motivationen, wie »Heimat«, »Zuhause« oder »Natur« speisen, überhaupt links sein?

Wobei natürlich auch die Frage aufzuwerfen ist, ob die *RAF*, die sich als Avantgarde der radikalen Linken begriffen hat (»die front entsteht als kämpfende bewegung«), als links bezeichnet werden kann? Eine Auseinandersetzung mit dieser Frage wird selbst in der marginalisierten radikalen Linken nicht mehr geführt. Dabei wäre eine Auseinandersetzung mit der Geschichte der radikalen, militanten Linken, mit der *Bewegung 2. Juni*, der *RAF*, den *Revolutionären Zellen* und der *Roten Zora*, sowohl im Hinblick der Diskussion über Militanz, als auch für eine geschichtliche Kontinuität und Wissensvermittlung der außerparlamentarischen linksradikalen Bewegungsgeschichte immanent notwendig.

Oliver Tolmein liefert im Vorwort zu seinem leider vergriffenen Buch *Stammheim vergessen* einen Erklärungsansatz dafür, warum die Neuen Sozialen Bewegungen der 1980er-Jahre heute nahezu verschwunden sind. Zur Erinnerung: Die Friedensbewegung mobilisierte im Oktober 1981 in Bonn 250.000 Menschen zur Demonstration gegen den *NATO*-Doppelbeschluss, der die Stationierung von Pershing-2-Raketen in Westeuropa vorsah. Die Anti-AKW-Bewegung brachte gegen Brokdorf und andere AKW-Neubauten Zehntausende auf die Straße. In Berlin waren im Mai 1981 165 Häuser besetzt, von dort verbreitete sich die Welle über die gesamte

BRD, sodass es bis in Provinznester hinein besetzte Häuser gab. Die Autonomen mobilisierten bis weit in die 1980er-Jahre über 10.000 Menschen, alleine der Frauen*block[1] bestand bei Demos oftmals aus 2.000 Frauen*. Tolmein schreibt: »Wenigstens aus heutiger Sicht wäre zu fragen, ob die (relative) Breite der Protestbewegung in den Achtzigerjahren, die bei allen unversöhnlichen Unterschieden, die es zwischen den einzelnen Teilbereichbewegungen und den politischen Grundströmungen gegeben hat, nicht zu einem wesentlichen Teil darauf zurückzuführen sind, daß es in Deutschland einen gemeinsamen Feind gab, den die Linke in anderen europäischen Ländern so nicht hatte: die USA. Ob also auch der linksradikale Widerstand seine Mobilisierungsfähigkeit nicht zu einem wesentlichen, wenngleich unbewussten Teil aus nationalen Quellen speiste – und auch deswegen heute, da Deutschland wieder deutsch ist, in Ermangelung eines zugkräftigen und gleichzeitig außerhalb zu verortenden Feindbildes seine Orientierung verloren und Stärke eingebüßt hat.«[2]
Der Nationalismus und damalige Antisemitismus sind auch mögliche Erklärungsansätze für den nahtlosen Wechsel ehemaliger 68er-Linker, wie des »APO«-Anwalts und späteren *RAF*-Mitglieds Horst Mahler oder der *SDS*- Funktionäre (*Sozialistischer Deutscher Studentenbund*) Bernd Rabehl oder Reinhold Oberlerchner in die rechtsradikale *NPD*, oder auch den Flirt mit rechtsradikalem Gedankengut bei Dschungelcamper Rainer Langhans. Dass die Grenzen zwischen als links und rechts gelabelten Meinungen, Ansätzen und Symbolen sehr schmal sind, zeigt auch das Beispiel der neurechten, jugendbewegten *Autonomen Nationalisten*, die sich aus dem Fundus ehemalig links konnotierter Symbole wie dem Palästinensertuch[3] oder Songs wie »Yankees raus« der Hamburger Punkband Slime bedienen, und damit an den linken Antiamerikanismus und Antisemitismus nahtlos andocken.
Der Kampf gegen den Rechtsradikalismus ist heute, seit den Pogromen gegen Menschen mit Migrationshintergrund Anfang der 1990er in Rostock, Hoyerswerda, Solingen und anderswo ein Themenfeld, das eine große Mobilisierung bis weit ins bürgerliche Spektrum ermöglicht. Da werden dann Kerzen entzündet, Ketten gebildet oder sich, neuerdings, Schulter an Schulter mit der Antifa auf die Straße gesetzt. Inzwischen beteiligen sich an Sitzblockaden zur Verhinderung von Neonaziaufmärschen, wie einst vor den Raketenstationen der *NATO* in Mutlangen, auch wieder Politiker wie z. B. Wolfgang Thierse. In Köln haben laut bürgerlicher Presse 2008 letztendlich Die Höhner, eine Kölsche Mundartgesangsformation, die Rassisten von *Pro Köln* weggesungen. »Arsch hu, Zäng auseinander« (BAP) als kleinster gemeinsamer Nenner.
Drückt der Antifa-Sticker eine linke Haltung aus? Oder ist er in den heutigen Jugendbewegungen nicht vielmehr Modeaccessoire als politisches Standing und folgt in seiner Beliebigkeit beinahe dem Peace-Zeichen und dem Che-Guevara-Konterfei, das inzwischen zum Branding für diverse Produkte, vom Automobil bis zum Plakat eines Fitnessstudios missbraucht wurde. Ein bisschen Widerspenstigkeit, Flippigkeit und Subversion hat kreative Akkumulationskraft und wurde auch schon den Hausbesetzer_innen der 1980er von den »Regierenden« zugestanden.
Oder meint links, das Kreuz auf den Wahlzetteln bei *Die Linke* zu machen? Ist das links? Muss ein linkes Standing nicht tiefer gehen? Warum wird der Schulterschluss, wie in diesem Winter in Gorleben, mit den Kriegstreibern der *Grünen* eingegangen? Ein Erfolg von »schottern«? Oder ist der sechste Platz bei der Wahl zum »Wort des Jahres« Indiz genug und Bestätigung, dass der kalkulierte Gesetzesbruch – von »militantem Widerstand« zu sprechen geht mir dann doch zu weit – ein legitimes Mittel im Kampf gegen den Atomstaat sein kann und bis tief in die bürgerliche Mitte Akzeptanz findet? »Stuttgart 21« war übrigens auf Platz zwei.

Warum werden bei den Aufrufen zur Verhinderung des Naziaufmarsches in Dresden 2011 Koalitionen mit bürgerlichen Organisationen oder Parteien eingegangen? Die Liste der Erstunterzeichner_innen bei *Dresden Nazifrei* reicht von Antifa-Gruppen, Asten, Gewerkschaftler_innen, Jugendparteiorganisationen, Personen aus den Parteien *Die Linke*[4] und *Bündnis 90/Grüne*, Künstler_innen wie Konstantin Wecker, bis zu diversen Bands wie

– SHORT CUTS

Fettes Brot, Tocotronic oder Die Toten Hosen. *Dresden Nazifrei*, prima, – »Arsch hu Zäng auseinander« – gegen Nazis ist ein kleinster gemeinsamer Nenner, auf den sich in jeder Stadt schnell geeinigt werden kann. Aber: *Dresden Nazifrei* – ein linker Raum? Wer demonstriert da im Februar in Dresden gemeinsam? Schon die Hamburger Band Die Goldenen Zitronen thematisierte in Songs wie »80 Millionen Hooligans« »Das bisschen Totschlag« oder »Die Bürger von Hoyerswerda und anderswo« in den 1990er-Jahren den Rassismus und die Ausländer_innenfeindlichkeit in der Mitte der Gesellschaft.

Seit dem Millennium erstrahlt Deutschland in einem neuen nationalen Bewusstsein, das gerade über Pop transportiert wurde. Es reicht von der Mitte der Gesellschaft bis weit in die Linke, die, vorzugsweise bei Großereignissen wie Fußballweltmeisterschaften oder dem allgemeinen *Eurovision*-Lenafieber, kein Problem mit Nationalisierungsbekundungen hat und vollkommen unverkrampft Schwarz-Rot-Gold durch die »schöne deutsche Heimat« schwenkt. Tatsächlich ist das bei einem derart auf Kompromissen beruhenden und nach kleinsten gemeinsamen Nennern suchenden Linkssein kein Widerspruch mehr und so können sich auch die reaktionärsten Menschen als progressiv und »links« begreifen.

Das Punk-Konzert (Metal-Konzert, aber auch Hip-Hop-Konzert etc.) und das Deutschlandtrikot oder das Böhse Onkelz-Shirt sind vielerorts, sei es bei Open-Air-Festivals, in Clubs oder soziokulturellen Zentren kein Widerspruch mehr. Und selbst an linken Orten wie dem antinationalen *Conne Island* in Leipzig, das an der Kampagne *I can't relax in Deutschland* beteiligt war, wurden während der Fußballweltmeisterschaft 2006 Deutschlandfahnen geschwenkt. Ein Paradigmenwechsel, oder ein Beweis, wie schwierig es ist, *political correctness* zu erhalten. Wie sieht diese in linken Räumen aus?

Linkssein muss weiter gehen! Ohne klares politisches Standing und Handeln wird sich in dieser Hinsicht wenig tun. In den 1980ern existierten jede menge Ideen vom »richtigen Leben (im Falschen!)«, die versucht wurden umzusetzen, sei es die Forderung nach linken Räumen, bezahlbaren Wohnungen, Kulturzentren, nach Möglichkeiten des Zusammenlebens außerhalb der Institution Ehe oder nach Lohnarbeit in kollektiven Zusammenhängen. Autonomie, ein selbstbestimmtes Leben waren wichtige Forderungen. Eine Repolitisierung des Alltags, zusammen leben, lieben, kämpfen und arbeiten war der Ansatz, in dem Utopien praktisch wurden. Und das hieß damals zum Beispiel auch, Geschlechterverhältnisse nicht als Nebenwiderspruch zu begreifen. Einige Männer* benötigten für ein Umdenken den entsprechenden Arschtritt der Frauen*, oder wurden aus dem Autonomen Zentrum, oder dem besetzten Haus geschmissen, bei den meisten half auch das nicht. Aus heutiger Sicht ist dieser differenzfeministische Ansatz sicherlich kritisch zu sehen, jedoch war er in den 1980ern die einzige Möglichkeit, sich Raum zu nehmen. Heute wird das Thema Geschlechterverhältnisse in der radikalen Linken, und da ist es egal, ob diese sich eher antiimperialistisch oder antideutsch begreift, weitestgehend, bis auf wenige lobenswerte Ausnahmen, ausgeblendet. Auch von den anderen Kämpfen der Teilbereichsbewegungen ist nicht viel übrig geblieben, mit Ausnahme von – inzwischen sozialpädagogisch befriedeten – Wohn- und Kulturprojekten, mehreren Frauen*projekten und dem ein oder anderen übriggebliebenen, dem Kapitalismus trotzenden, Kollektiv.

Im Rahmen staatlicher Spielregeln sind immer noch Freiräume möglich, doch eher als ihrer Zähne beraubte, private »Inseln der Glückseligkeit«, die keine politische Relevanz mehr besitzen. Wenn tatsächlich versucht wird, politisch zu agieren und sich linke Räume zu nehmen und zu gestalten, geht der staatliche Machtapparat mit aller Härte dagegen vor, wie jüngst bei der Räumung von »Liebig 14« in Berlin.

Linke Räume entstehen nicht einfach von selbst. Sie müssen gegen die Hegemonie des Kapitalismus und des Mainstream, gegen neoliberale, sozialdemokratische und grüne Befriedungsstrategien erkämpft werden. Das geht nur in Diskursen, die mit allen (radikalen) Linken geführt werden müssen. Solange diese sich in Grabenkämpfen selbst zerfleischen, sich gegenseitig Rassismus, Antisemitismus und Reaktionärismus vorwerfen, und dabei den eigentlichen Gegner aus den Augen verlieren, wird wenig passieren, und die Linke wird es nicht schaffen, aus ihrer marginalisierten Position herauszukommen. Diese Forderung bedeutet jedoch auch, sich über mehrere Dinge klar zu werden: Wie schafft die radikale Linke eine Inklusion in der politischen Praxis? Wie bekommt es die radikale Linke, die durch die konstituierenden Konstruktionen weiß, jung, überwiegend männlich, akademisch und heterosexuell Ausschlüsse produziert, hin, durchlässiger zu sein und Hierarchien abzubauen?

Ohne eine Bewusstwerdung dieser in der radikalen Linken produzierten Ausschlüsse und einer daraus entwickelten politischen Praxis der Negation von Wertungen und einer Auflösung der Hierarchisierungen werden ein emanzipatorischer linker Ansatz und linke Räume nicht zu erkämpfen sein.

»Besonders in einer Zeit, wo Rechte und ihre Ideologien auf dem Vormarsch sind, ist es unverzichtbar, den Begriff ›links‹ erneut als Identitätsbestimmung inhaltlich auszufüllen. Der Kern dessen, was ›links‹ bedeutet, war und ist in dem berühmten Satz von Marx enthalten: ›... alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist!‹«[5] Das bedarf einer großen Energie und Selbstreflexion der Individuen, die diese meistens nur in der Phase der Jugend aufbringen. Und es verbraucht viel Energie, als marginalisierte_r Linke_r gegen den Strom des Mainstreams zu schwimmen, ohne »Persönlichkeitsspaltungen« den Restriktionen und Verlockungen des Kapitalismus zu widerstehen, solidarisches und kollektives Handeln als Gegenentwurf einer Individualisierung zu entwickeln, Hierarchisierungen zwischen den Menschen zu überwinden und immer wieder das Subjekt zu objektivieren.

Die radikale Linke muss eine Objektivierung der Politisierung des Alltags in eine politische gesellschaftliche Praxis transferieren, Konstruktionen wie *gender*, *class*, *race*, *body*, etc. dekonstruieren und daraus praktische gesellschaftliche Utopien, linke Räume, entwickeln, in der die Chance eines besseren Lebens Realität wird.

Ansonsten werden immer wieder die gleichen Fehler produziert und die inzwischen in vielen Städten entstandenen neuen Initiativen gegen Gentrifizierung und für autonome freie Kulturräume dann ebenso geglättet, kapitalisiert, angepasst und von einem Linkssein entfernt, wie viele Vorgängerprojekte. »Tatsächlich sind Kämpfe auf dem Feld der Kultur wichtiger denn je, und es lohnt sich definitiv auch weiter um Repräsentation zu streiten.«[6] 15 Jahre später ist es umso notwendiger, eine linke Praxis zu entwickeln und linke Räume zu erkämpfen.

»Du hast keine Chance, aber nutze sie!« (Herbert Achternbusch)

Anmerkungen

1 Mit dem * wird sowohl die Konstruktion der Geschlechterkategorie als auch die Erweiterbarkeit als Sammelbegriff vielfältiger geschlechtlicher Existenzweisen gekennzeichnet.
2 Oliver Tolmein: *Stammheim vergessen. Deutschlands Aufbruch und die RAF.* Hamburg: *Konkret Literatur Verlag* 2002
3 In der »uneingeschränkten Solidarität mit dem Befreiungskampf der Völker« in den 1980ern ein Symbol der Linken.
4 Dies ist ein Beispiel, wie die Partei *Die Linke* versucht, die Hegemonie über antifaschistischen Widerstand zu gewinnen. Positiv an dem zweiten »Marsch durch die Institutionen« von der *Linken* ist eine Diskussion über Kommunismus, die jedoch tiefer gehen und realistische Möglichkeiten und Alternativen zur Hegemonie des Kapitalismus aufzeigen müsste. Problematisch ist bei Themen wie z. B. sozialer Gerechtigkeit die Aufladung mit subjektivistischen, eher regressiven Gefühlen wie Neid. Die Probleme bei ideologischen Debatten um Kommunismus etc. ist die seit der Auflösung der monolithischen Blöcke fortschreitende Marginalisierung der Linken und dass praktisch nur Beispiele vom real existierenden Sozialismus existieren. In der »großdeutschen« kapitalistischen Geschichtsschreibung blieb von der DDR zugespitzt außer romantischen Mythologisierungen bei manchen DDR-Bürger_innen nur das Sandmännchen, die Ampelmännchen und der Rechtsabbiegepfeil, durchaus auch übertragen zu sehen, übrig. Die undogmatische radikale Linke in der BRD hatte jedoch nicht die DDR oder andere real existierenden sozialistischen Staaten als »Vorzeigebeispiele« vor Augen.
5 Ingrid Stobl und Klaus Viehmann (Hg.): *Drei zu Eins.* Berlin: *ID Archiv* 1996
6 Tom Holert und Mark Terkessidis: *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft.* Berlin: *ID Archiv* 1996, S. 19

Verena Spiker

QUEERE SUBKULTUR

GEBOREN AUS DER RANDSTÄNDIGKEIT, BEDINGT DURCH DEN RADIKALEN MOMENT

A Bar Is A Bar Is A Bar

there is a tavern in this town | where every waiter wears a gown | it's such fun you'll never want to leave | but when it's raided you will grieve
all the laws are getting rougher the police are getting tougher | if they raid this bar again we'll have no place to play | for they do not want a drag joint and they are very firm on that point | though we break no laws we'll have to go away
there is no other place for miles | where you can view such stunning styles | latest gimps from paris and from rome | the stitch we'd run up while at home
all the kids are very handy they sew dresses and make candy | but they really need a place that they can call their own | if they close and bolt the entry just to please the local gentry | it's a cinch, the kids will simply have to roam
we'll have to go out and look to find a home, a home | so we will not be restricted just to roam, to roam | we will pack our drags and our makeup case | and just move on to another place | we can all be gay when we find another home
we'll find another bar for us – just for us | where we will not admit the fuzz | where the atmosphere is gay and free | we'll always act with dignity
we can have a little drinky | you can even lift your pinky | if you care to dance you'll find someone to lead the way
but be sure to use discretion so you'll make the right impression | just behave as though you just were voted queen for a day

Das von Byrd E. Bath performte »A Bar Is A Bar Is A Bar« war in den 1960er-Jahren auf einem Sampler von *Camp Records* zu finden.[1] Das kleine Label aus Kalifornien war auf Musik spezialisiert, in deren Texten das Leben der damaligen Homosexuellen-Szene gespiegelt wurde. Auch traditionelle Songs, die queere Interpretationen anboten, wurden neu eingespielt und in einen queeren Kontext gesetzt. Unabhängig davon, ob diese Lieder Personen, Handlungsperspektiven oder das Nachtleben beschrieben, bargen sie durch die Auseinandersetzung mit realen Gegebenheiten ein Identifikationspotential, das zwar immer einen klaren lokalen und temporalen Bezug hatte, gleichzeitig aber auch an andere Orte und in andere Zeiten übertragen werden konnte. Während sich die *Camp Records*-Songs in den 1960ern stilistisch im Bereich Chanson ansiedeln lassen und sich in den 1970ern vor allem um das Label *Olivia Records* queere Folk-Musiker_innen versammelten, wurden mit Queercore in den 1980ern und Riot Grrrl in den 1990ern insbesondere Punk und Hardcore zur Musik der queeren Subkultur. Aber auch elektronische Musik, die vielfach aus einem homonormativen Umfeld heraus entstand, sowie der sonst eher frauenfeindliche und homophobe HipHop fanden im letzten Jahrzehnt Einzug in die queere Subkultur.

Seit ich vor vielen Jahren damit begann, mich neben der Musik auch vermehrt mit queer-theoretischen Aspekten auseinanderzusetzen, fragte ich mich immer wieder nach einer Definition von queer im Kontext Sub- und Popkultur. Zwei Punkte schienen das größte Konfliktpotential zu bergen: zum einen die Frage, ob queer im Mainstream überhaupt existieren kann, und zum anderen, welche Rolle Geschlecht und Sexualität in der Definition von queer spielen.

Im Folgenden möchte ich darum eine Definition wagen: Queer beschreibt ein Handlungsmoment, das sich im Eintreten gegen heteronormative Zwänge zeigt, wie sie dem bürgerlich-kapitalistischen System innewohnen. Diese Kritik am System kann queer nur in der Subkultur und nicht im Mainstream existieren lassen, genauso wie sie sich nicht direkt auf das Geschlecht oder sexuelle Praktiken bezieht, sondern eine Gegen-

Queere Künstler_innen arbeiten in unterschiedlichen Stilrichtungen ihre eigenen Erfahrungen als Außenseiter_innen in den Texten auf und bieten Hörer_innen Identifikationsmöglichkeiten, die ihnen der Mainstream verweigert. Da viele der heutigen queeren Künstler_innen selber durch das Hören von Musik, mit der sie sich identifizieren konnten, dazu gekommen sind, Musik zu machen, findet sich in diesem Akt des Hörens auch immer wieder eine Affirmation und Aufforderung zur eigenen Partizipation und zur Selbstermächtigung. Damit wird ein – zumindest theoretisch – hierarchiefreier Raum geschaffen. Dieser Raum schließt Künstler_innen genauso ein wie Betreiber_innen von Labels und Zines, Blogger_innen, Organisator_innen entsprechender Veranstaltungen und deren Publikum. Die Szene, die sich in diesem Raum bewegt, ist nicht lokal gebunden, sondern transnational vernetzt und bildet dennoch Knotenpunkte an realen Orten, die sich aus unterschiedlichen Gründen besonders gut für einen kreativen Austausch und die Mitgestaltung des kulturellen Lebens eignen, wie z. B. Berlin.

Der Song »A Bar Is A Bar Is A Bar« bietet sich zum Einstieg in diese Szene an, weil er aufgrund seiner Entstehungszeit in den 1960ern den Aspekt der Zeitlosigkeit und der Übertragbarkeit von queeren Texten besonders gut hervorhebt. Der Song behandelt Themen, die in der queeren Subkultur über Zeit, Raum und Stil hinweg konstant geblieben sind: einerseits die prekäre Situation der queeren Szene, auf die die drohende Schließung der Bar verweist; ein neues »homohome« muss als Schutzraum gefunden werden. Andererseits wird stolz auf die im »homohome« mögliche Innovation von Mode und Musik verwiesen, die sich in den »stunning styles« und »latest gimps« ausdrückt, wie auch auf den DIY-Ethos, der auf die Kreativität und Selbstermächtigungsstrategien der Szene referiert.

reaktion auf gesellschaftliche Normen darstellt, der die Erfahrung von Diskriminierung und Ausgrenzung vorausgegangen ist. Viele Protagonist_innen der Szene blicken auf eine Kindheit und Jugend zurück, in der sie im Mainstream kaum Vorbilder gefunden haben. Irgendwann, sei es durch ältere Geschwister oder Mitschüler_innen, öffnete sich jedoch für viele die Tür zu unterschiedlichen Subkulturen. Sie wollten Teil einer Jugendbewegung sein, andere Leute treffen, die die gleiche Musik mochten und sich ebenso unverstanden fühlten und mit den Anforderungen der Umwelt nicht zurechtkamen. Nach der anfänglichen Freude über die dort entdeckten Gemeinsamkeiten, wurde dann durch das Lesen ausgewählter Musikmagazine oder Fanzines, das Hören oder Sehen bestimmter Musiksendungen, durch den Besuch von Konzerten, Bars, Kneipen und die dort zugänglichen Poster, Flyer oder Aufkleber signalisiert, dass es auch andere Menschen gab, die nicht bloß kulturpolitisch gegen den langweiligen und nur nach Verkaufszahlen strebenden Mainstream agierten, sondern noch einen Schritt weiter gingen, mit den gängigen Rollenverteilungen brachen und einen queer-feministischen Ansatz einbezogen.

Bereits durch die europäische Avantgarde der 1920er oder amerikanische Künstler_innen der 1950er- und 1960er-Jahre, die sich erstere zum Vorbild nahmen, wurden Strukturen geschaffen, die offen für alternative Lebensformen waren. Vielfach dienten sie als Vorbild kultureller Bewegungen, gerade weil sie nicht in gewissen gesellschaftlichen Normen verhaftet blieben, sondern versuchten, mit den gegebenen Verhältnissen zu brechen. Mit der in den 1930er-Jahren aufgekommenen DIY-Szene wurde eine Handlungsgrundlage geschaffen, die sich insbesondere seit dem Zeitalter der Kulturindustrie für randständige und ausgegrenzte Gruppen ohne Zugang zu finanziellen Mitteln anbot. Mit selbstgemachten Zines konnte ein nicht-kommerzielles Netzwerk über lokale Grenzen hinweg aufgebaut werden, das sich besonders für queere Themen anbot, die in den Mainstream-Medien keinen Platz fanden. Auch wenn heute in den meisten deutschen Medien (männliche) Homosexualität weitestgehend akzeptiert wird, wenngleich in stereotypisierter Form, ist es immer noch schwierig, dort eine kritische Auseinandersetzung mit Geschlechternormen und eine Hinterfragung der Zweigeschlechtlichkeit zu finden.

Wenn man queere Räume jenseits des Mainstreams betritt, bezieht man Stellung. Man nimmt eine Position ein, für die die Erfahrung von Diskriminierung ausschlaggebend ist, genauso wie jenes Gefühl des »Andersseins«, mit dem man sich in der eigenen Geschichte hat auseinandersetzen müssen. Jede einzelne Person muss sich, unabhängig von Geschlecht und Sexualität, immer wieder die Frage stellen, ob sie sich dem vom Mainstream vermittelten Bild bürgerlicher Subjektivität anpasst und sich aus jugendlicher Rebellion einer Subkultur anschließt, um dann nach einigen Jahren doch wieder in der Mehrheitsgesellschaft anzukommen[2], oder ob sie langfristig ein Leben anstrebt, das sich jenseits der im Mainstream vorgegebenen heteronormativen Strukturen bewegt.

Wenn queere Künstler_innen Teil des Mainstreams werden, wie z. B. in der nahen Vergangenheit bei Le Tigre und The Gossip geschehen, kann die Abbildung der queeren Subkultur zwar für einen begrenzten Moment einem größeren Publikum zugänglich gemacht werden. Dies führt aber gleichzeitig zu einer Krise, da ihr so die subversive Komponente und damit ihre Grundlage entzogen wird. Bei Le Tigre führte der Eintritt in den Mainstream zur Auflösung der Band, bei The Gossip wurde ein Übergang in die Belanglosigkeit eingeleitet, da sie durch den Aufstieg in den Pophimmel, umgeben von Designerklamotten und Stars und Sternchen, kein Identifikationspotential mehr für die am Rande der Gesellschaft stehenden »Diskriminierten« boten. Genauso wenig stellten sie für die ebenfalls nach Wohlstand strebende Mehrheitsgesellschaft eine Gefahr dar, weil sie ja die gleichen kapitalistischen Werte vermitteln und ihre Sexualität oder die Verwirrung von Geschlechterrollen damit in den Hintergrund gerückt wird. Auch das Aufgreifen und Spielen mit Elementen der queeren Subkultur innerhalb des Mainstreams, wie es z. B. Lady Gaga versucht, entzieht sich jeder subversiven Kraft. Durch die Art und Weise ihrer Bewegungen, die Platzierung von Werbung im Video und Aussagen in Interviews bleibt sie klar im kapitalistischen System verhaftet.

Die Gefahr einer queeren Subkultur, der Grund dafür, warum ihre Mitglieder aus der Gesellschaft ausgeschlossen und diskriminiert werden, liegt, wie Foucault schon in den 1960er-Jahren feststellte, nicht in der sexuellen Praktik an sich, sondern in dem In-Frage-Stellen des bürgerlichen Lebens.[3] Mit seiner Beschreibung der Homosexuellen-Szene, in der »Friendship as a way of life« die Strukturen für soziale Bindungen bestimmt, werden Konstrukte wie die Kleinfamilie, Ehe und Reproduktion hinterfragt und erschüttern die Grundlage des bürgerlichen Systems, auf das sich der Kapitalismus stützt.[4] Beziehungskonzepte jenseits der Kleinfamilie zu leben, führt unweigerlich zu einer Verwirrung der Norm.

Als Horst M. am Sonntagmorgen seine Küche betrat, mußte er sich über die Veränderungen auf seiner Wandtapete wundern.

Martin Büsser

Das Durchbrechen von tradierten bürgerlichen Rollenbildern findet so fast ausschließlich im Untergrund statt. Das entscheidende Element der queeren Subkultur ist ein radikales, das sich durch eine Handlung, nämlich das Eintreten gegen heteronormative Zwänge ausdrückt, in denen nicht das Geschlecht oder sexuelle Praktiken ausschlaggebend sind, sondern die bewusste Positionierung am Rande der Gesellschaft. Es geht nämlich nicht darum, sich *trotz* eines von der binären Norm abweichenden Geschlechts oder eines sexuellen Verlangens, welches die Fortpflanzung ausschließt, in die heteronormative Gesellschaft zu integrieren. Es geht um die Schaffung alternativer gesellschaftlicher Strukturen und Räume.

Magnus Hirschfeld bemerkte schon Ende des 19. Jahrhunderts, dass in Berlin zwar nicht mehr »Homosexuelle« geboren würden als an anderen Orten, diese aber bewusst oder unbewusst das Leben in der Großstadt suchten, in der sie sich freier weil unerkannt bewegen könnten.[5] Während in Bezug auf Queercore und Riot Grrrl besonders Toronto, die amerikanische Westküste und New York als solchermaßen »freiere« Orte bekannt waren, wurde in den letzten Jahren auch Berlin zu einem Ort, der ein »homohome« zu sein verspricht. Eine Voraussetzung dafür waren die geringen Lebenshaltungskosten, die Lohnarbeit nicht notwendig zum Haupt-Lebensinhalt machten, und eine durch geschichtliche Ereignisse, Erzäh-

Snax

»I was living in New York before moving to Berlin and was growing more and more frustrated with the expense and stress of living there. Many of my friends had also left and I felt I was up against a wall career wise. There was no where else in the states I cared to move to, plus the political situation at the time there was getting pretty dire (read: George Bush). I had already played in Germany several times...in live acts and as a DJ and always loved it. So the logical city to choose if i was going to move there was Berlin.«

MZ Sunday Luv

»I moved to Berlin because it's one of the most thriving music and art scenes currently with one of the most open minded attitudes and affordable lifestyles as well«

DJ Metzgerei

»Ich komme aus Süddeutschland, wo queeres Leben vor zehn Jahren, als ich wegzog, kaum sichtbar war. Berlin war in dieser und auch anderen Beziehungen ein Paradies. Es bot mir Möglichkeiten, die ich aus keiner anderen Stadt kenne.«

»It's a place one is free to experiment. It felt like it would be my Liberty City, since I was a teenager in the mid 80s, being attracted to Berlin's wild 1920s. I knew there were clubs and much more – a hot-house for illegal clubs sprouting out in the most unexpected of areas

Angie Reed

lungen und kurze Einblicke gewonnene Vorstellung der queeren Subkultur. So zog Bianka Krug wegen der Musik- und Kunst-Szene und der Offenheit der Stadt nach Berlin. Angie Reed sagte, dass sie sich seit den 1980ern als Teenagerin zu den wilden Zwanzigern in Berlin hingezogen fühlte und die Stadt darum zu ihrem »Ort der Freiheit« auserkor.
Berlin hat den Vorteil, dass man sich, wie Cindy Wonderful es ausdrückt, als »artist slacker« gut über Wasser halten kann. Auch gab es immer schon andere, die, wie in Wonderfuls Fall Heidi Mortenson, da waren. Bei ihnen konnte man ohne viel Geld wohnen und sie luden einen ein zu bleiben. Team Plastique, die vor ihrem Umzug nach Berlin Partys in Brisbane (Australien) organisiert haben, sagten, dass diese Partyorte, aufgrund der konservativen Einstellung vor Ort, von der Schließung bedroht waren. Team Plastique zogen nach Berlin, weil sie wussten, dass sie hier freier arbeiten konnten. Genauso erging es Amerikaner_innen wie Snax, die sich aus dem stressigen und teuren New York zurückziehen wollten, oder DJ Metzgerei, die aus Süddeutschland, wo queeres Leben kaum sichtbar war, nach Berlin zog. Gesucht wird der Austausch mit anderen, die sich mit ähnlichen Zweifeln an der Allgemeingültigkeit der gesellschaftlichen Normen befassen, in die man sich nicht zu integrieren vermag und mit denen man den Wunsch zur Schaffung eines »homohomes«, in dem man sich sicher und frei bewegen und kreativ ausleben kann, teilt. Und das geht wohl gerade an keinem anderen Ort mit soviel Rückhalt wie in Berlin.

Entsprechende Schutzräume wurden und werden zu jeder Zeit und an jedem Ort in unterschiedlichen Formen und Ausmaßen geschaffen: im Internet, im eigenen Zimmer, im Park, beim Lesen eines Magazins, beim Hören von Musik oder, wenn es die politischen Umstände zulassen, auf öffentlichen oder privaten Veranstaltungen.
Konstant bleibt dabei – unabhängig von Zeit, Ort und Stil – der Wunsch nach Selbstermächtigung, die Suche nach Akzeptanz und einem Austausch mit anderen, die ebenso an der Allgemeingültigkeit der von der Mehrheitsgesellschaft vermittelten Werte zweifeln. Durch diese Abwendung vom Mainstream und dessen Vertriebswegen bleibt die queere Subkultur zwar in einer Position am Rande der Gesellschaft situiert, von der aus sie aber die Möglichkeit hat, den Mainstream über die Zeit hinweg kritisch zu betrachten. In Form von musikalischen und modischen Innovationen fließt die queere Subkultur zwar immer wieder in den Mainstream ein, überlässt diese Trends dann aber dem Mainstream und damit der Belanglosigkeit.

Anmerkungen
1 Vgl. *The Queen Is In The Closet* (*Camp Records* 1964)
2 Vgl. Dick Hebdige: *Subculture: The Meaning of Style.* London: *Methuen* 1979
3 Michel Foucault: »Friendship as a Way of Life«, in: Syllvere Lotringer (Hg.): *Foucault Live: Collected Interviews, 1961–1984.* New York: *Semiotexte* 1989, S. 204–212
4 Vgl. Lee Edelman: *No Future. Queer Theory and the Death Drive.* Durham / London: *Duke University Press* 2004
5 Magnus Hirschfeld: *Berlins Drittes Geschlecht.* Berlin: *Verlag rosa Winkel* 1991

Team Plastique

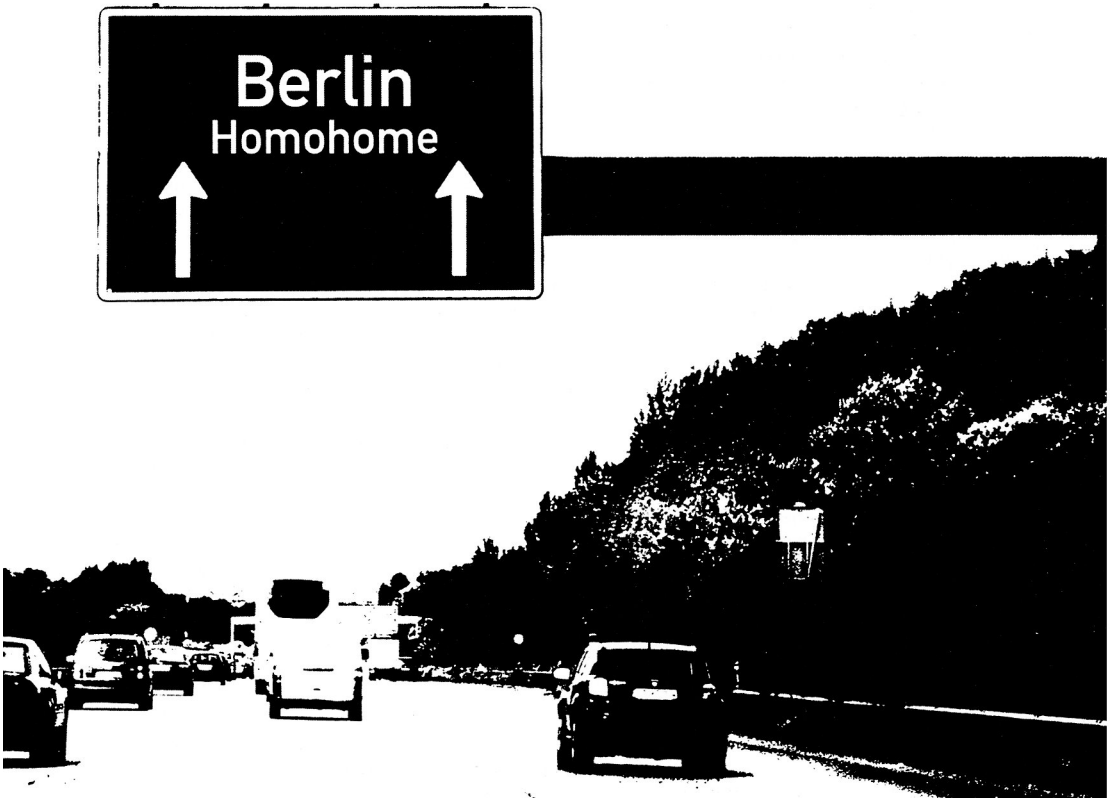
»Berlin is much more centerally located for the art/music scene than Brisbane, Australia where we originally started. We used to put on parties, but due to the conservative nature of our home town, we started getting pressure to shut-down by the authorities. Berlin is also great for travel to other cities, meeting other musicians and working on new ideas ...«

Bianca Kruk

»I've been travelling a lot and moving from one place to another, I was born in Sicily, studied in Milan, then I moved to Barcelona, where I lived 5 years (and Brussels for one year). Berlin was initially one stop over, but then I found nice people here, with whom I started several projects. So that's why I kind of settled down here.«

»I moved to Berlin because I had toured here with Scream Club and always had such a lovely time. I met so many great people. Heidi Mortenson quickly became my 2nd best friend and she was so kind to let us stay with her every time, and we just had so much fun. I like that there is everything from queer culture to activist culture to music and art, whatever. I also liked that it was cheap to live here and an artist slacker like me could have a pretty good and entertaining life here.«

Cindy Wonderful

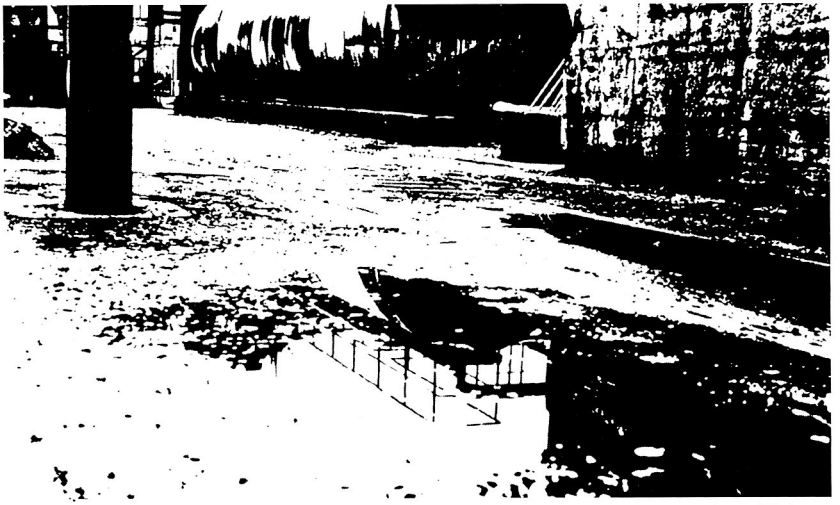


Florian Neuner

KULTURHAUPTSTADT IM WINTER

An einem Wintertag komme ich nach Hamm. Durch den Bahnhof Hamm (Westfalen), dem der Status eines Hauptbahnhofs aus irgendwelchen Gründen nicht zugestanden wird, bin ich bestimmt schon 100 Mal gefahren. Nein, viel öfter. Ausgestiegen vielleicht zwei, drei Mal. Einmal, um im Gustav Lübcke Museum die Ausstellung *Die russische Avantgarde & Paul Cézanne* zu besuchen. Einmal, um in einen Zug umzusteigen, der mich nach Bockum-Hövel brachte, das eingehender zu erforschen ich mir vorgenommen hatte. Der Bahnhof ist ein beeindruckendes historistisches Gebäude, das spätbarocke Bauformen zitiert, errettet von der *Internationalen Bauausstellung Emscher Park*. Wie bei einem Schloss durchbrechen hohe Fenster & Oculi die Fassade. Über dem mächtigen Gesims erhebt sich ein umkränztes Zifferblatt, an das sich die überlebensgroßen Figuren eines Bergmanns & eines Hüttenarbeiters lehnen. Ja, hier beginnt eindeutig das Ruhrgebiet. Auch wenn Hamm am östlichen Rand übersehen zu werden droht & ja auch nicht zusammengewachsen ist mit dem Siedlungsband, das vom Rhein bis Dortmund reicht. Einst einer der größten Güterbahnhöfe Europas, werden große Teile der Gleisanlagen heute nicht mehr genutzt. 1975 endete die Dampflokunterhaltung im Bw Hamm, seit den achtziger Jahren hat Hamm seine Bedeutung als Einsatzstelle von Lokomotiven weitgehend verloren. Die ICE-Züge werden hier geflügelt, d. h.: Der vordere Zugteil fährt über Dortmund, Essen, Duisburg nach Düsseldorf, der hintere über Hagen & Wuppertal nach Köln. Heute nicht. Die *Deutsche Bahn* war wieder einmal nicht in der Lage, in Berlin zwei Zugteile bereitzustellen.

Der Platz vor dem Bahnhof heißt Willy-Brandt-Platz. Wieviele nach dem Sozialdemokraten benannte Plätze & Straßen mag es geben im Ruhrgebiet? Hat irgendeine Kommune darauf vergessen oder gar verzichtet, dem Politiker, der schon 1961 einen »blauen Himmel über der Ruhr« forderte, auf ihrem Stadtplan zu verewigen? Wohl kaum. Der Himmel über der Lippe ist heute grau. Es regnet in den Schnee. Am Willy-Brandt-Platz laufen die meisten Buslinien des sehr bescheidenen Hammer Netzes zusammen. Schon am Samstagmittag sind die Wartezeiten erheblich. Die Innenstadt wirkt zusammengewürfelt, eine wirre Collage aus Zweckbauten & wenigen Erinnerungen an die Altstadt. Das *Allee Center* ist eine mittelmäßige Einkaufspassage mit dem üblichen Angebot. Dem Bahnhof gegenüber ist ein Gebäudekomplex beinahe fertig, von dem ich auch vermute, dass er Verkaufsfläche beherbergen soll. Aber nein, das *Heinrich von Kleist Forum* mit Volkshochschule, Zentralbibliothek & Fachhochschule ist als ein Haus konzipiert, in dem sich die Bürgerinnen & Bürger in vielfältigster Form weiterbilden können. Darüber hinaus versteht sich das neue Forum als Haus der Begegnung & der Kommunikation. An der Kulturhauptstadt *RUHR.2010* ist Hamm beteiligt, ohne dafür städtische Eigenmittel aufbringen zu können. Es ist abzusehen, dass die meisten Besucher in Hamm nicht aussteigen werden. Geboten wird ein so buntes wie beliebiges Programm. Der Fachbereichsleiter Kultur verkündet dennoch selbstbewusst: Gemeinsam sind wir für ein Jahr kultureller Mittelpunkt Europas. Ein Jazzfest, ein Kinder- & Jugendtheaterfestival & eine Feuershow wird es geben. Beduinenzelte bringen einen Hauch von *Tausendundeiner Nacht* nach Hamm.



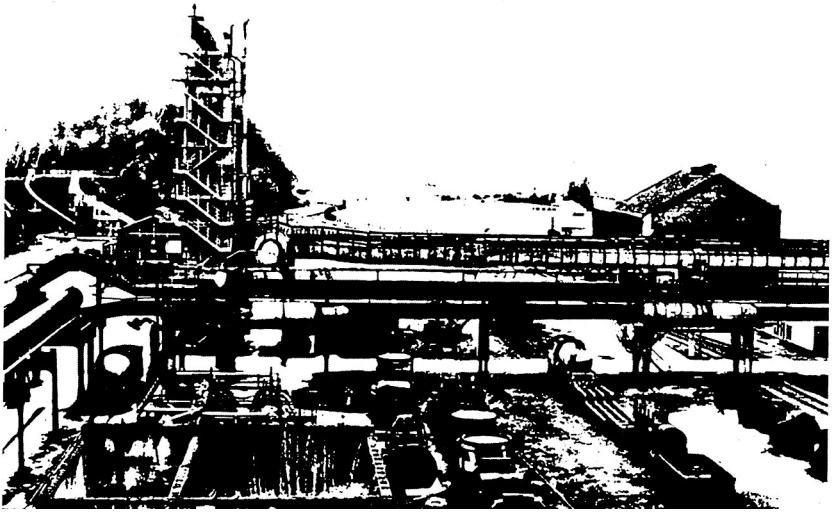
Auf der Panoramahalde der *Zeche Sachsen* wird das »Sachsen-Kreuz« eines Waltroper Künstlers aufgestellt, dazu HipHop, Lichtkunst, ein Gospelkonzert. Zwei Künstler werden im Gustav Lübcke Museum gezeigt: einer, weil er in Hamm geboren wurde; einer, weil er in der Nähe von Hamm lebt. Die Stadt ist sowieso »elephantastisch«, hat man doch die Kohlenwäsche der ehemaligen *Zeche Maximilian* zu einem begehbaren Glaselephanten umgebaut – dem größten der Welt. Aber gibt es überhaupt noch andere Glaselephanten? Der Aufzug befindet sich im Rüssel.

Das Umherschweifen war mehr eine Praxis als eine Theorie. Erinnert sich Henri Lefèbvre. Es enthüllte die wachsende Fragmentierung der Stadt, die ja einst eine mächtige, organische Einheit war. Diese Einheit löste sich mehr & mehr auf. Die Situationisten registrierten das. Wir hatten die Vision einer zunehmend fragmentierten Stadt, die nach der Auflösung dieser Einheit vollständig zersplitterte. Später beschleunigten die Satellitenstädte diese Entwicklung. Aber damals war sie noch nicht so offensichtlich, & wir glaubten, dass die Praxis des Umherschweifens die Fragmentierung der Stadt sichtbar machen würde. Die Experimente, die hauptsächlich in Amsterdam durchgeführt wurden, bestanden darin, unterschiedliche Aspekte oder Fragmente der Stadt gleichzeitig darzustellen, die man eigentlich nur einzeln betrachten kann – so wie es Menschen gibt, die bestimmte Teile einer Stadt nie betreten haben. Lefèbvre wird gefragt: Das Umherschweifen hatte also eine narrative Form? Ja, man geht in irgendeiner Richtung los & berichtet von dem, was man sieht. Die maximale Ausdehnung des räumlichen Felds übersteigt nicht die Gesamtfläche einer Großstadt mitsamt ihren Vororten. Seine minimale Ausdehnung lässt sich einschränken auf eine kleine Stimmungseinheit: ein einzelnes Viertel oder gar einen einzelnen Häuserblock, falls dieser sich lohnt. Die äußerste Grenze bildet das eintägige statische Umherschweifen im Lazare-Bahnhof, ohne diesen zu verlassen.

Im Bahnhof Hamm (Westf.)? Welche Stimmungseinheit bildet der Stadtteil Bad Hamm? Endlos zieht sich die Ostenallee stadtauswärts. Es ist nasskalt, niemand ist auf der Straße, die von einer kleinteiligen Bebauung gesäumt wird, die im Kontrast zu der breiten Straße steht. Schon gar nicht bietet sich ein Spaziergang im Kurpark an. An der Ostenallee keine Läden, keine geöffneten Kneipen, man könnte jetzt höchstens in die »Erlebnistherme« gehen. In Werries bei Hamm stieß man gegen Ende des 19. Jahrhunderts bei Kohlebohrungen auf eine Solequelle, die wegen ihrer mineralischen Zusammensetzung große Heilkraft besaß. Die Sole wurde über Hammer Stadtgebiet geleitet, so dass im Osten der Stadt ein Thermalbad eröffnet werden konnte. Nach dem Zweiten Weltkrieg entstand aus dem Kurpark ein Park, der den geänderten Nutzungsansprüchen angepasst wurde: keine üppig bepflanzten Blumenbeete, sondern eine ruhige Parkstruktur mit weiten Wiesenflächen, geschlossenen Gehölzgruppen & vereinzelten Solitärgehölzen. Eine dezente Wegeführung erschließt den Park. Auf dem angrenzenden ehemaligen Exerzierplatz schließen sich Spiel- & Sporteinrichtungen an. Ja, der Garten offenbart, was die Stadt sein sollte. Der Garten formuliert eine Kritik an der Stadt als Ansammlung von widersprüchlichen Versatzstücken. Also etwa an der Hammer Innenstadt.

Ja, man geht in irgendeiner Richtung los. Oder fährt los. Denn ich verlasse Bad Hamm, wo ich zwar einquartiert bin, in das einzudringen ich aber keine Möglichkeit sehe. & ich will ja keinen Spaziergang bei Regen im Kurpark machen. Ich nehme einen Bus in die Innenstadt, steige dort um & fahre nach Wiescherhöfen, wo es mit dem *Bergwerk Ost* eine fördernde Zeche gibt. Der Markt ist das Zentrum des Stadtteils. An der Kamener Straße stehen ein paar Gründerzeithäuser, & man wird empfangen von einer *Glückauf-Apotheke* (die Hammer starken Apotheken) & einer als Denkmal aufgestellten Seilscheibe. So wiederholen sich die Bilder. Die halbe Seilscheibe ist ein Geschenk des *Bergwerks Ost* an den Stadtbezirk Pelkum zum Zeichen der Verbundenheit. Im Discounter ist ein mazedonischer Rotwein der Wein des Monats. Auf einem Plakat steht der Satz: Ich verändere die Welt. Aber darum geht es nicht. Es geht nur darum, an die Spendenbereitschaft der Bevölkerung zu appellieren. Ich habe vergessen zu notieren, für was die Menschen in Wiescherhöfen spenden sollen. Es spielt auch keine Rolle. An der Kamener Straße ist ein Anhänger abgestellt, der eine »mobile Disco« beinhaltet, *Westsound*. Die zweite Apotheke heißt *Barbara-Apotheke*. Franz Hessel schreibt: Flânieren ist eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschengesichter, Schaufenster, Café-Terrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze & Seiten eines immer neuen Buches ergeben. Ambiente mit Holz, Urlaub & mehr, *Venus Hair & Cosmetic*. Eine Kneipe heißt *Zum Dreiländereck*, obwohl ich mir nicht einmal einer einzigen hier verlaufenden Grenze bewusst bin. Gutbürgerliche Küche, gemütliche Atmosphäre, Gesellschaftsräume. Die Kneipe mit Pfiff! Das *Dreiländereck* füllt sich am späten Nachmittag. Alte Herren & eine Gruppe Jungs folgen der Fußballübertragung im Fernsehen. Eine ältere Damenrunde betritt die Gaststätte, durch einheitliche Oberbekleidung ausgewiesen als die *Alte Garde 1823 Pelkum*.

Wiescherhöfen Markt, ein Fragment in der Ruhrstadt. Ein anderes ist das Gelände des *Bergwerks Ost*, unverbunden oder nur für die, die dort arbeiten & sich sowohl auf diesem Gelände, über wie unter Tage, als auch in Wiescherhöfen bewegen. Ich werde vom Pförtner am Bergwerk zurechtgewiesen. Bin eigentlich nur über den Parkplatz spaziert & habe mich ein wenig umgesehen: Junger Mann, ich habe Sie schon beobachtet! Daran habe ich nicht gezweifelt. Der Pförtner will mir weismachen, dass das Bergwerksgelände bereits an einem Zebrastreifen auf dem Parkplatz beginnt & nicht erst an den Eingangstoren. Ich sage, dass das nicht ersichtlich sei & mir auch nicht einleuchte. Ich wende mich um. Die Schächte Heinrich & Robert, früher *Zeche Heinrich Robert*, sind heute Teil des Verbundbergwerks Ost. Die lothringische Eisengesellschaft *Les Petit Fils de Francois de Wendel & Cie* kaufte 1899 bei Hamm mehrere zusammenhängende Kohlefelder, um sich eine preisgünstige Koksversorgung zu sichern. In den sechziger Jahren wurde der ehemalige Wetterschacht Robert Hauptförderschacht. Der Hammerkopfturm in regelmäßig gegliedertem Stahlfachwerk überragt die übrigen Tagesbauten. Auf die Halde Kissinger Höhe führt ein Bergbaulehrpfad. Keine Kunst, kein »Haldenerlebnis«, aber eine instruktive Aus-



stellung von Maschinen, die unter Tage zum Einsatz kommen. Eine gelbe Akkulokomotive, die beim Transport von Personen & Material zum Einsatz kommt; Baujahr 1986, 14,5 km/h. Ein Greifer, der beim Teufen von Schächten Verwendung findet & mit dem das durch Sprengarbeit gelöste Bergematerial aufgenommen wird, um es nach über Tage zu transportieren. Ein Wegweiser weist zu *Cottmanns Hütte*, die im Winter geschlossen hat. Warnung! Unbefugten ist das Betreten der Bergwerksanlagen (Halden) wegen der damit verbundenen Gefahren untersagt. Zuwiderhandlung wird strafrechtlich verfolgt. Das Rauschen des Autoverkehrs prägt die Soundscape. Plötzlich setzen Kirchenglocken ein, & wollen gar nicht mehr verstummen.
Die Townscape ist geprägt von glücklichen oder weniger glücklichen Zufällen & anonymer Architektur. Der Zustand der Textur ist mehr oder weniger erfreulich. Lasst uns die Gegenwart akzeptieren! Den tatsächlichen Zustand! Ihre Vergangenheit, ihre Gegenwart, ihre unmittelbare Zukunft. Ruft ein französischer Künstler mit Blick auf die britische Hauptstadt dazwischen. Erst einmal muss man diesen Zustand lesen & verstehen lernen. Die Felder innerer Kohärenz, die dazwischen liegenden Bruchstücke. Auch Absichten prallen aufeinander. In der »Collision City«. Der »Naked City«. Von Wiescherhöfen führt eine Art Landstraße nach Herringen. Unter einer Werksbahntrasse durch. Vorbei an einer *Auto Börse* & einem *Tattoo Studio* (seit 1990 in Hamm), das inzwischen aber in die Wilhelmstraße verzogen ist (am Bunker). An Feldern & Wiesen, Häusern & Eigentumswohnungen im Grünen. Herringen, das nächste Fragment Stadt, das mit Wohnblöcken beginnt. Die Bilder wiederholen sich. Die Durchzugsstraße heißt Dortmunder Straße. Es gibt einen Marktplatz, dessen Mittelpunkt die »Friedenseiche« bildet, gepflanzt zum Andenken an die Feldzüge 1864, 1866, 1870/71. Der Theaterverein *Heimatbühne Herringen e.V.* wird im Frühjahr in der *Paroli Schänke* ein Lustspiel in drei Akten präsentieren: *Alberto der Rammler*. Die Bezirkbücherei Herringen wendet sich an Kinder von fünf bis neun Jahren: Lies mir doch was vor! Ihr hört gerne Geschichten? Dann seid ihr bei uns goldrichtig. Bei Märchen & Wintergeschichten. Die *Marktschänke* ist ein langer Schlauch, in dem zwei ältere Herren mit der Frau hinter der Theke am Würfeln sind. Hinter der Theke ist ein Rollstuhl mit einem behinderten Jungen abgestellt, der immer wieder – in diesem Moment zumindest für mich – irritierende Laute von sich gibt & immer wieder etwas schroff angeherrscht wird: Is gut! Ich muss mich zwingen, nicht zu neugierig zu ihm hinzusehen & kann seiner verkrampften Körperhaltung & diesen Lauten auch nicht entnehmen, ob es ihm gut geht oder nicht & ob sein Verpflanztsein in diese Kneipe ihn in irgendeiner Weise affiziert. Draußen an der Dortmunder Straße kommt irgendwann wieder ein Park mit beleuchteten Seilscheiben, die »letzte Apotheke vor der Autobahn«.
Im Westen was Neues. Gemeint ist der Westen der Stadt Hamm. Aber neu ist der Ansatz keineswegs. Es geht einmal mehr um die Begrünung von Industriebrachen. Das »Leuchtturm-Projekt« für den Hammer Westen sieht nicht die Errichtung eines Leuchtfeuers auf dem Zechengelände in Ostfeld vor – was ja durchaus etwas Neues wäre & die Abwandlung einer Idee der französischen Revolutionsarchitekten, die Leuchttürme in der Wüste errichten wollten –, sondern die schrittweise Realisierung eines Entwicklungsprojektes, für das Gelder der *Europäischen Union* nach Hamm geleitet werden konnten. Zwischen der Halde Radbod im Norden & den Halden Humbert & Kissinger Höhe im Süden entsteht ein insgesamt 220 ha großer Grün- & Freizeitbereich. Herzstück der Planungen ist das ehemalige Schacht-Franz-Gelände. Neben einer Mountainbike-Strecke ist auch ein »interreligiöser Ort der Begegnung« geplant. Eine Treppe führt hoch zu einer Aussichtsplattform, von der aus man außer der Brache nichts sehen kann. Aber vielleicht liegt das ja auch an der hereinbrechenden Dunkelheit. Dass Architektur eine soziale Institution ist, die mit dem Bauen so ziemlich in der gleichen Weise verwandt ist wie Literatur mit Sprache, sollte man sich vor Augen führen. Colin Rowe führt den Begriff der ›Bricolage‹ ein & spricht von Mitteln, die im Vergleich zu denen des Fachmanns zu dumm & zu abwegig sind. Gesammelte Stücke, Zitate, Pseudo-Anspielungen. *Herringen Ulu Camii Moschee*, das *Montenegro Café* mit *Deutsch-montenegrinischem Freundschaftsverein e.V.*, *Millennium Döner III*, türkische Spezialitäten, *Burger King*, Rasenmäher Service & Verkauf. Ende des Stadtfragments Herringen. Es folgen die Gewerbegebiete, Vorstadt. Man könnte meinen, sich am Stadtrand zu bewegen, befindet sich aber zwischen Ostfeld & Isenbeck. Es gibt Gegenstädte, Parallelstädte & Bildstädte, so Waltraud Seidlhofer. Sie können auseinandergenommen, zusammengesetzt, gegeneinander verschoben werden. Stadtebenen & Stadtelemente werden aus der Umgebung geschnitten. Der Neubau eines Entertainment-Centers ist angedroht. Es folgen Werkstätten, Autohäuser, eine KfZ-

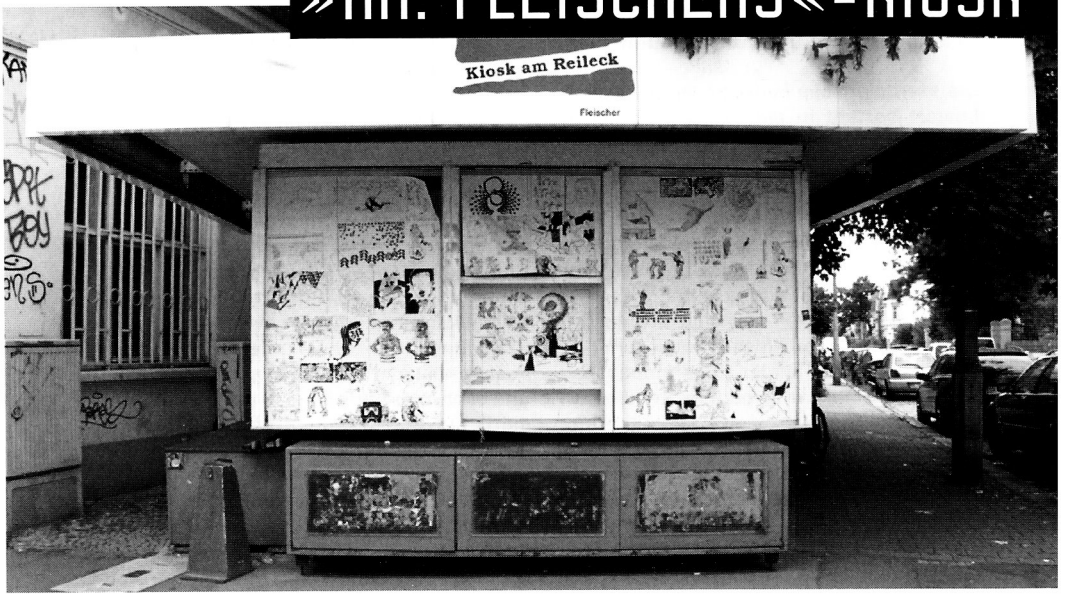
Prüfstelle. Werkzeug-Vermietung. Alles für Ihr Tier. Quietschen nur vor Freude! Bremsen-Check & Reparatur hier. Küchen- & Elektrowelt, *Video Power*.
Bei langem Gehen bekommst du nach einer ersten Müdigkeit neuen Schwung. Schreibt Franz Hessel. Dann trägt das Pflaster dich mütterlich, es wiegt dich wie ein wanderndes Bett. & was du alles siehst in diesem Zustand angeblicher Ermattung! Auf der nächsten Insel des Hammer Archipels von Siedlungsfragmenten ist die *Gaststätte Pinninghoff* ein zentraler Anlaufpunkt. In ihr finden sich Relikte aus den fünfziger Jahren: die geschwungene Theke, eine holzgetäfelte Nische, in der ein langgestreckter Tisch steht. Das restliche Mobiliar ist hässlich. Am Nebentisch wird eine Reise geplant. Ein alter Mann preist die Vorzüge von Danzig, die Promenade an der Mottlau usf. Die Reise wird mit dem Wirt besprochen, der eine Wohnung & seinen Bruder als Fahrer vermitteln kann. Unbedingt müsse ein Ausflug zur Marienburg eingeplant werden! Flug vom Dortmunder Flughafen. An der Theke findet indes eine lautstarke Diskussion über den Assuan-Staudamm statt. Wieso das? Ist er etwa geborsten? Irgend etwas muss über ihn in der Zeitung zu lesen gewesen sein. Auf meinem Bierdeckel lese ich: *Isenbeck Premium Pils* – Spitzenqualität mit dem besonders schonenden Nassschrot-Brauverfahren. Seit 1769 Brautradition in Hamm. Anders als die Werbung suggeriert allerdings schon seit 20 Jahren nicht mehr. Auch wenn *Isenbeck* in Hamm noch immer omnipräsent ist, gebraut wird in Warstein. Trends kommen & gehen. Das Beste bleibt. Schon wieder *Isenbeck*. Im *Gildenstübchen* in der Langen Straße. Dort erzählt ein alter Mann von der Wachau. An der Donau, ein großer Fluss war das! Mit der Lippe gewiss nicht zu vergleichen oder dem Datteln-Hamm-Kanal. Den stärksten Eindruck hat aber der Marillenschnaps hinterlassen: 43 Umdrehungen! Am Westenschützenhof nehme ich einen Bus in die Innenstadt.
Der Katalog der Formen ist endlos. Sagt Italo Calvino. Solange nicht jede Stadt ihre Form gefunden hat, werden immerfort neue Städte entstehen. Wo die Formen ihre Variationen erschöpfen & sich auflösen, setzt das Ende der Städte ein. Je reduzierter eine Stadt ist, desto realer ist sie. Sagt Waltraud Seidlhofer. Später am Abend, nachts. In der Innenstadt. Es schüttet in Strömen. Im *Internationalen Restaurant Isenbeck-Deele* am Willy-Brandt-Platz hat sich ein Gespräch über Hunde entsponnen. Eine Hundebesitzerin ist davon überzeugt: Das ist kein Tier, das ist ein Mensch! Der versteht alles! Wenn Menschen über keine Sprache verfügen würden, dann wäre das gegenseitige Verständnis ja vielleicht auch größer, könnte man mutmaßen. Die *Monsche* in der Werler Straße – *Mon Cherie*, Pub, Bar, Club – ist voll, & ich handle mir einen Nachbarn an der Theke ein. Als der das Gespräch mit mir sucht, unterstelle ich zunächst eine Anmache. Aber nein, der Hetero-Mann möchte in der schwul-lesbischen Kneipe nur den aktuellsten Teil seiner Lebensgeschichte los werden & lädt mich zu diesem Behufe zu Schnäpsen ein. Seine Frau, von der er sich kurz vor Weihnachten getrennt hat, musste er jetzt aussperren. Hätte er das Schloss nicht rechtzeitig ausgetauscht, es wäre noch alles weggekommen, wobei er seine Ärzte-CDs besonders in Gefahr wähnte. Erschwerend hinzu kommt eine böse Schwiegermutter. Er komme gerne in diese Homo-Kneipe, weil man dort besser quatschen könne. Wenn man Opfer findet wie mich. Ich muss zu all dem nicht viel sagen & werde auch nicht gefragt, woher ich komme. Offenbar wird unterstellt, dass ich in Hamm wohne. Ich mache mich auf den Rückweg, ehe sich mit Sicherheit sagen lässt, ob der Gebeutelte vielleicht doch mehr sucht als einen männlichen Gesprächspartner oder vielmehr: Zuhörer.
Am Sonntag liegt Bad Hamm in einer Totenstarre. Die Alleen im Kurpark führen in den Nebel. Das Glockenläuten von St. Georg will kein Ende nehmen. Auch in der Innenstadt & am Bahnhof ist nicht viel los. Bloß ein paar grellgelb gekleidete *Borussia*-Jungs machen sich jetzt schon auf den Weg nach Dortmund. Erst jetzt, am verschlafenen Sonntagvormittag, fällt mir auf, dass der Fußgängertunnel im Bahnhof mit barbarischem Schlagermüll beschallt ist. Der Kurs ist ausgesteckt. Die Zeiten sind viel zu ernst, um zu spielen. Immer vertrauter wird mit dir die Straße. Sie lässt ihre älteren Zeiten durchschimmern durch die Schicht der Gegenwart. Sind die Bilder des Gedächtnisses erst einmal mit Worten festgelegt, verlöschen sie. Die Stadt schreibt sich auf ihren Mauern, in ihren Straßen nieder. Niemals jedoch wird diese Schrift vollendet werden. Das Buch hat kein Ende & viele leere oder zerrissene Seiten. Es ist nur ein Entwurf ins Unreine, der eher hingekritzelt als geschrieben wurde. Weg & Sprache verlaufen nebeneinander & treffen sich niemals.

Auszug aus: Florian Neuner: *Ruhrtext. Eine Revierlektüre*. Wien: *Klever Verlag* 2010

DEN RÄUMEN ZEIT GEBEN

Maik Rennert

»HR. FLEISCHERS«-KIOSK



Mit dem Ausdruck »Kiosk« ist bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert ein Gartenpavillon gemeint, der ausschließlich von Herrscherfamilien genutzt wird. Im heutigen Sprachgebrauch bezeichnet er ein kleines Verkaufshäuschen, in dem allerlei Waren feilgeboten werden. Angesichts des allmählichen Verschwindens dieser possierlichen Verkaufsstellen bleibt zu fragen, ob der Begriff des Kiosks sich zukünftig nur noch im sogenannten Kiosksystem, als Bezeichnung für Selbstbedienungsterminals, erhält. Dieser begrifflichen Wandlung lässt sich mit dem bloßen Verweis auf räumliche Veränderungen nur vage beikommen. Was sich nämlich in der Verschiebung vom herrschaftlichen Lustort zum Verkaufshäuschen und schließlich zum Infoschalter für Fahrkarten zeigt, ist in erster Linie eine ökonomische Verklei-

Die Zeit ist aus den Fugen geraten

Alle sind immer unterwegs und überall zu spät. Diese permanente Zeitnot ist heutzutage so allumfassend geworden, dass sie sich schon bis in die kleinsten Winkel unseres Alltags ausgefaltet hat. Auch der Kiosk als besonders kleine Nische unserer Lebenswelt bleibt von dieser Beschleunigung nicht unangetastet. Seine begriffliche Diskontinuität kann als Effekt im Rahmen einer Geschichte unserer zunehmenden Sorge um die Zeit erzählt werden:

nerung von Zeit im Sinne des sich allmählich durchsetzenden Glaubens, sie müsse gespart werden, weil sie Geld sei. Dass Menschen aber umso weniger Zeit haben, umso mehr sie von ihr und damit an ihr sparen, ist ein Gedanke, den der *homo efficiens* nur noch schwerlich zu fassen vermag. Die in alle Lebensbereiche eingesickerte Beschleunigungslogik von Speed-Dating, Coffee To Go und Multitasking lässt schlicht keine Zeit mehr, um zu bemerken, dass sich diese nicht anhäufen lässt, sondern dass Zeit nur bekommt, wer sie sich nimmt. Mit dem Bekenntnis zur konstitutiven Zeitnot als Lebensumstand verschwindet der Kiosk in seiner ursprünglichen Eigenschaft als Zeit-Raum.

Reinkommen, um rauszuschauen

Die exemplarische Funktion des Kiosks als Lustort besteht in der Konstitution einer ästhetischen Zeitentbindung. Auch wenn er als exklusiver Ort die Grenzlinie zwischen HerrscherInnen und Beherrschten beschreibt, ist er nicht als geschlossener Abschirmungsraum konstruiert, sondern als geöffnetes Zentrum, das durch seine erhöhte Lage eine Steigerung der Wahrnehmungsmöglichkeiten mit sich bringt. Der orientalische Gartenkiosk ist in diesem Sinne der Ort gelingender Zusammenschau von Natur, seine Funktion liegt im kontemplativen, zeitentbundenen und zeitentbindenden Hinausschauen begründet. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzieht sich eine semantische Umkodierung des Begriffs, die in den ästhetischen definierten Raum des Kiosks ein demokratisierendes aber zugleich ökonomisches Moment einbringt. Von diesem Zeitpunkt an bezeichnet der Kiosk jene kleine Dienstleistungseinrichtung, als die er bisweilen noch immer verstanden wird. Mit dieser Ökonomisierung wird ein Prozess der Zeitrationalisierung in Gang gesetzt, der im Begriff des »Kiosksystems« vorerst zur Vollendung gekommen ist. Denn jene Selbstbedienungsterminals mit den eingeschränkten BenutzerInnenoberflächen sind nichts anderes als die programmierte und in eine Form gegossene Zielgerichtetheit der aufgewendeten Zeit nach dem Maßstab größtmöglicher Effizienz.

Wenn nichts zu sagen bleibt …

Dem Kleiner-Werden der Zeit korreliert die stetige Verringerung von Sprache. Als Ort des Lustwandelns umriss der Kiosk einen Raum, an dem seine Benut-

zerInnen »alle Zeit der Welt« hatten und dessen Ausdruck die ästhetische Entgrenzung der Sprache war. Sprache erfand sich dort als schier unendliches Spiel mannigfaltiger Einfälle und Reflexionen im Sprechen ständig neu. Hingegen ist die Verkaufsstelle Kiosk nicht mehr *per se* der exponierte Ort sprachlicher Hingabe. Hier kann sich Sprache durchaus, aber nicht notwendig, zur bloßen Funktion und damit zum gleichgültigen Abbild eines geschlossenen Tauschvorgangs im Sinne von: »Ich hätte gern …« – »Das macht dann bitte …« zersetzen. Die Geschichte dieser zunehmenden Sprachausdünnung mündet in jenen Computeranlagen, deren sprachlichem Potential nicht anders beizukommen ist als mit den letzten Worten Hamlets: »Der Rest ist Schweigen«.

Ein Ort zwischen den Orten

Der Verkaufsstand Kiosk lässt sich als Sprachort, in dieser Hinsicht dem Tante-Emma-Laden gleich, nie nur durch seine ökonomischen Interaktionen begreifen. Das markiert aber seinen fortschreitenden Untergang in jener turbokapitalistischen Beschleunigung, die wir euphemistisch »Gegenwart« zu nennen pflegen. Denn im Zusammenspiel von ästhetischer Hingabe und ökonomischem Tausch wird der Kiosk ein Ort zwischen den Orten; ein Ort, der die Differenz von Ort und Nicht-Ort aufrechterhält und doch zugleich unterwandert. Und eben diese Uneindeutigkeit von Nischenexistenz, dieses Changieren zwischen den Bestimmungen ist es, was ihn obsolet macht, ihn aber ebenso als attraktives Medium künstlerischer Hinwendung aktueller denn je erscheinen lässt. Was nämlich dem Beschleunigungsdekret als unentschlossenes und damit ineffizientes Zaudern vorkommt, tritt im ästhetischen Diskurs als unerschöpftes Potential künstlerisch zu gestaltender Alltagsartikulation auf. Hieraus erklärt sich das zunehmend betriebene Engagement, den Kiosk als Ort entzeitlichter Weltzuwendung zu reaktualisieren und auf dieser Grundlage sein hinzugetretenes ökonomisches Moment künstlerisch zu durchdringen.

Zeit geben: hr. fleischer

Neben dem Dortmunder Kioskclub *1. KCMO 06*, dem Weimarer *Kiosk of Contemporary Art* und der übergreifenden »Kosmos Kiosk«-Ausstellung des Gießener Kunstvereins ist mit dem *Kiosk am Reileck* der Hallischen Künstlerinitiative *hr. fleischer. e.V.* eine weitere stilbildende Wegmarke im Prozess der Reästhetisierung des einstmaligen Zeit-Raums Kiosk

benannt. Mit der Eröffnungsaktion »Brot und Salz« machte der *Kiosk am Reileck* sogleich die Vorzeichen kenntlich, unter denen jenes 4 Quadratmeter große Büdchen von nun an stehen sollte. Denn die Gabe von Brot und Salz im Rahmen eines öffentlichen Abendessens hat nichts mehr zu tun mit der beschleunigten Version des Fastfoods, welche dem Diktum des ökonomischen An-der-Leine-Haltens untersteht. Hier markiert das öffentliche Abendbrot den geselligen Aufruf zur Entgrenzung von Zeit in einer Gemeinschaft, die Identität durch zielloses sprachliches Herumflanieren schafft und damit »gute Nachbarschaft« antizipiert. Ebenso beförderte die Aktion »Ausmalkiosk« eine ästhetisch angeleitete Zeitenthebung. Der mit Ausmalbildern verhüllte Kiosk konnte nach Belieben gestaltet werden, was zum Resultat hatte, dass PassantInnen ihre Einkaufstüten beiseite stellten und sich die Zeit nahmen, um künstlerisch tätig zu werden. Mit dieser »Zeitnahme«, in der PassantInnen ein kurzes Statement schrieben oder etwas malten, enthoben sie ihre Zeit der gesellschaftlich verfügten und versammelten »alle Zeit der Welt« – wenigstens für den Augenblick des Ausmalens.

Das unausgesprochene Movens dieser und anderer Aktionen rund um den *Kiosk am Reileck* war die Entbindung von Sprache und Zeit aus ihrem ökonomischen Gehäuse, das immer enger wird. Im Gegensatz aber zu einer bloß ästhetischen Entgrenzung reflektieren *hr. fleischers* Kioskaktionen – mal satirisch verhüllt, mal unmittelbar problematisierend – die unentwirrbare Verwobenheit von Ökonomie und Ästhetik, wie sie unsere Lebenswelt charakterisiert.

Der eingangs gestellten Frage, ob sich der Begriff des »Kiosk« zukünftig nur noch in den Phänomenen des Kiosksystems erhalten wird, sollte vor dem Hintergrund seiner künstlerisch betriebenen Reästhetisierung mit milder Zuversicht begegnet werden.

DIE IBA-

Sebastian Löwe (ufo-Universität)

Im Jahr 2010 fand in Halle (Saale) und 18 weiteren Städten in Sachsen-Anhalt die Internationale Bauausstellung *IBA 2010* statt. Realpolitisch und diskursiv angekoppelt ist die *IBA* an die Idee eines Stadtumbaus Ost, einer Rhetorik der Stärkung der strukturschwachen Regionen im internationalen Standortwettbewerb. Für Halle hat die *IBA* das Motto »Balanceakt Doppelstadt« ausgegeben und meint damit das Ziel einer Gleichbehandlung der sozial sehr unterschiedlich aufgestellten einstigen sozialistischen Arbeiterstadt Halle-Neustadt auf der einen und der Altstadt Halle auf der anderen Seite.
Eines der *IBA*-Projekte in Halle ist die Aufhübschung und Bespielung des Stadtquartiers Glaucha; mit Projekten dieser Art sollen in erster Linie Eigentümer zur Sanierung ihrer Immobilien und darüber hinaus zu Investitionen angeregt werden.
Glaucha wird als »Problemviertel« bezeichnet, weil man den dort ansässigen einkommensschwachen und »bildungsfernen« Schichten mit und ohne »Migrationshintergrund« unterstellt, in einem Automatismus für soziale Konflikte zu sorgen.
Die nun folgende verschriftlichte Form einer Predigt wurde vor dem Hintergrund der *IBA*-Sicht auf Glaucha erarbeitet und verlesen.

Vor dem Prediger versammeln sich am 01.06.2010 gegen 19:00 Uhr in Halles »Problemviertel« Glaucha 40 bis 50 Personen, die auf die Eröffnung der Ausstellung »Kunst-In-Betrieb 3« warten. Der Prediger teilt die Gruppe in vier Untergruppen, die die Aufgabe bekommen, auf Handzeichen ein Wort zu schreien. Die Gruppe 1 bekommt das Wort »Kommunikation« zugeteilt, die Gruppe 2 das Wort »Investition«, die Gruppe 3 »Identität« und die Gruppe 4 das Wort »Zukunft«.
In der Predigt, die nun verlesen wird, sind die Worte Kommunikation, Investition, Identität und Zukunft enthalten. Taucht eines dieser Worte auf, gibt der Prediger der jeweiligen Gruppe ein Handzeichen und statt des Predigers, vervollständigt die jeweilige Gruppe schreiend den Satz.
Nachdem alle Gruppen ihr Wort einmal gerufen haben, erhöht der Prediger die Motivation der Rufenden durch immer forschere Handzeichen und die Aufforderung, lauter zu schreien. Die Gruppen üben den Einsatz ein letztes Mal, bevor es losgeht.

Gruppe 1 bis 4: Kommunikation! – Investition! – Identität! – Zukunft!

Prediger: *(beiläufig)* Zum Thema Zukunft fällt mir ein: Laufen zwei Männer durch den Wald und treffen auf einen großen schweren Schrumpfungs-Grizzlybären. Der eine zieht schnell noch seine schicken *IBA*-Turnschuhe an. Da sagt der andere zu ihm: »Du. Das nützt dir jetzt auch nichts mehr.« Sagt der eine darauf: »Hauptsache ich laufe schicker als du!«

[erwartetes Gelächter bleibt aus]

(pathetisch) Liebe Gemeindemitglieder, die ihr euch hier und heute zu diesem denkwürdigen Anlass zusammengefunden habt: Eine große ZUKUNFT liegt vor uns! Deshalb müssen wir uns erst einmal bei dieser bedanken und vor ihr verneigen. Sie ist es, die uns Schrumpfungswachstumspotentiale schenkt. Die INVESTITION in die ZUKUNFT ist es, über die ich heute hier zu euch sprechen möchte. IDENTITÄT ist der Schlüssel – KOMMUNIKATION ist der Weg!
Habt ihr euch auch schon oft gefragt, wie ihr den nächsten Tag bestreiten sollt? Nicht genug Geld, um die teuren Wohnungen im Paulusviertel bezahlen zu können, und nicht genug Mut, um hier in Glaucha oder in der Neustadt zu wohnen?
Ein Balanceakt der Doppelbelastung.
(euphorisch) Doch euch kann geholfen werden!

MITSCHREI-PREDIGT

Mit einer Zwischenlösung der IDENTITÄT. Werdet EigentümerInnen eurer Probleme und saniert sie! Schafft Visionen für INVESTITIONEN in den Leerstand eures Glücks. Sorgt für KOMMUNIKATION – denn sie ist es, die den Markt der Herzen öffnet und die Mieten für die zwischenmenschliche Wärme steigen lässt. Raus aus dem Wohlfühlviertel der Beliebigkeit – rein ins Problemviertel der Herausforderungen!

(nachdenklich) Doch was sind die Herausforderungen, die uns die ZUKUNFT gnädig auf die Füße wirft? Schrumpfung? Abwanderung? Arbeitslosigkeit? Stadtumbau? Das kann doch noch nicht alles sein! Was ist mit Zuschrumpfung? Oder Wanderungslosigkeit? Oder Umbaulosigkeit? Oder Zuarbeitsumbau-wanderungslosigschrumpfung?
(besonnen) Wir sind auf alles vorbereitet, liebe Gemeinde. Der Balanceakt der Doppelbelastung wird gelingen – davon bin ich fest überzeugt. Die Impulse sind da. Seht ihr sie auch: KOMMUNIKATION – INVESTITION – IDENTITÄT – ZUKUNFT.
Glaubet fest daran!

(witternd) Ich kann die Aufwertung förmlich schmecken. Die Geschmacksverstärker Zwischenlösung und Aufmerksamkeit sind gut verdaulich. Lasst mich für die Zwischenlösung werben, die euch stehen lässt zwischen Lösung und Werbung.

(rufend) Löst du noch oder partizipierst du schon?

(crescendo)
(mp) Partizipation in KOMMUNIKATION
(mf) Partizipation in INVESTITION
(f) Partizipation in IDENTITÄT
(ff) Partizipation in ZUKUNFT.

(Anweisung an die Gruppen) Lauter! INVESTITION, INVESTITION, INVESTITION, INVESTITION, INVESTITION, INVESTITION, INVESTITION, INVESTITION, INVESTITION, INVESTITION, INVESTITION, INVESTITION, INVESTITION, INVESTITION, INVESTITION – KOMMUNIKATION
(Anweisung an die Gruppen) Noch lauter! IDENTITÄT, IDENTITÄT, IDENTITÄT, IDENTITÄT, IDENTITÄT, IDENTITÄT, IDENTITÄT, IDENTITÄT, IDENTITÄT, IDENTITÄT, IDENTITÄT, IDENTITÄT, IDENTITÄT, IDENTITÄT, IDENTITÄT, IDENTITÄT, IDENTITÄT, IDENTITÄT – ZUKUNFT.

[kurze Pause]

(beruhigend) Der Balanceakt der Doppelbelastung kann gelingen. Die Trendwende – also die Wende als Trend – ist nah. Lasst Euch nicht gehen, liebe Gemeinnützige. Denn wer geht, hat schon verloren. Es hängt zuviel von Euch ab!

(visionär) Ich habe einen Traum. In diesem Traum war Wachstum ein Tabu und Tabus wuchsen an Bäumen. Gleich neben dem Emscher Park und dem Flughafen Halle/Leipzig. Ich habe einen Traum in dem ich die Oberbürgermeisterin der Welt treffe und mit ihr in einen Standortwettkampf der ZUKUNFT trete. Wir spielen Stärken-Memory, aber ich verliere, weil ich mir die Stärken nicht merken kann.

(aufrüttelnd, aber auch resigniert) Der Balanceakt der Doppelbelastung hätte gelingen können. Doch WIR, der ich hier als EURE Stimme spreche, hätte die Impulse verdichten müssen – zu einem Impulsgedicht, zu einem Impulsfeuerwerk, zu einem Impulsfeuerwerk der IDENTITÄT. Vorbei der Traum von einem Gestaltungsphänomen KOMMUNIKATION. Der Tsunami der INVESTITION wird auch die Magistrale hinwegreißen. Bleibt auf eurem Posten und sichert das Gelände!

ERINNERUNGSRÄUME

IM GESPRÄCH MIT MICHAELA MELIÁN

Jonas Engelmann

Als die »Vergegenwärtigung von Geschichte« anhand einer Landschaft wird Michaela Meliáns Arbeit *Triangel* im begleitenden Katalog umschrieben, in der unterschiedliche historische Ebenen der Kulturlandschaft Lüneburger Heide zu einer vielschichtigen Biographie dieses Ortes verwoben werden. Auch Meliáns Projekt *Föhrenwald* nähert sich als multimediale Installation einem historisch besetzten Ort und beschreibt dessen wiederholte Neukontextualisierungen: Aus der Mustersiedlung »Föhrenwald« (heute Waldram) wurde zunächst ein Zwangsarbeiterlager, dann eine Siedlung für jüdische Displaced Persons und schließlich eine Siedlung heimatvertriebener deutscher Familien; aus dem »Adolf-Hitler-Platz« der »Roosevelt Square« und schließlich der »Seminarplatz«. Diese Form der Erinnerungsarbeit, die Kontinuitäten betont, statt historische Brüche in den Mittelpunkt zu stellen und die unterschiedlichen historischen Schichten aufeinander bezieht, findet sich auch in Meliáns jüngstem Projekt *Memory Loops*, bei dem über die Webseite *www.memory-loops.net* von Melián aufbereitete Audiodokumente zu den Verbrechen des Nationalsozialismus zugänglich sind. Die an diesem virtuellen Gedenkort versammelten Dokumente von Tätern, Opfern und Zuschauern sind an konkrete Orte Münchens gekoppelt, die wiederum

[Engelmann] In Deinem Werk tauchen immer wieder zentral Orte auf, sowohl bei F.S.K. (»Tel Aviv«, »Odenwald« etc.), Deinen Soloalben (*Baden-Baden, Los Angeles*) wie auch in der Kunst (Föhrenwald). Welche Rolle spielen diese Orts-Bezüge für Deine Arbeit?

[Melián] Bei allen von dir genannten Projekten übernehmen die genannten Orte als Titel unterschiedliche Funktionen, immer bezogen auf den jeweiligen Kontext.

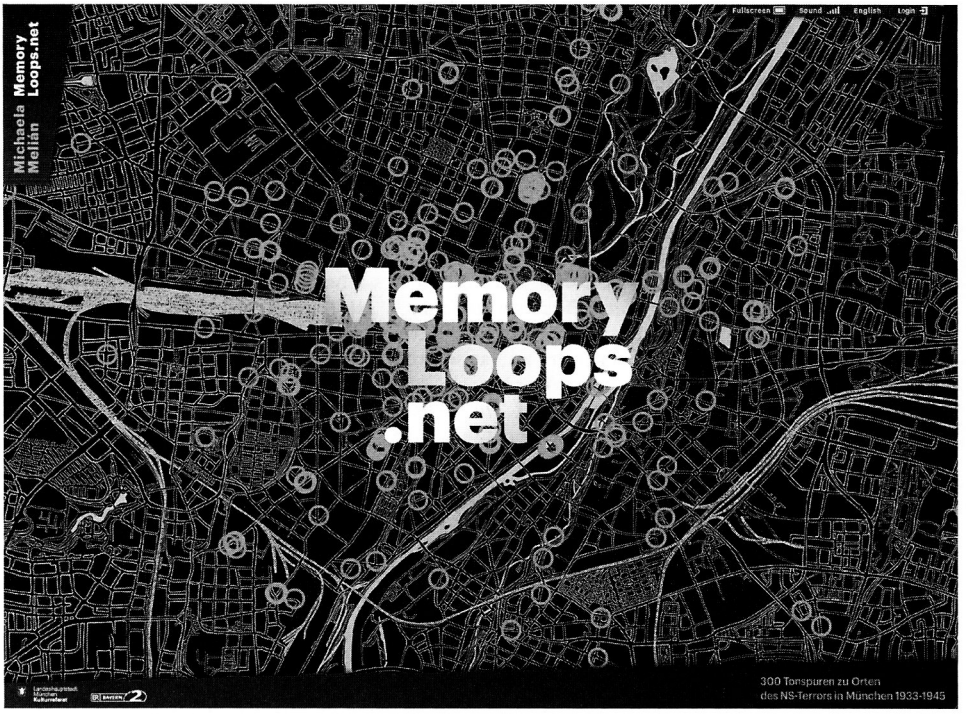
So hat F.S.K. 1995 diese Platte *4 Instrumentals* – die erste Platte, die wieder in Deutschland aufgenommen wurde, nachdem wir die drei Alben davor in den USA produziert hatten – herausgebracht. Für diese Platte, unsere erste für das Label *Disko B*, das ein Label für elektronische Tanzmusik ist, haben wir als Band vier Tracks aufgenommen, Lieder ohne Worte, für die House bzw. elektronisch produzierte Musik Vorbild war. Hier sollte die Musik erzählen, von einem möglichen Text ist nur der Titel übrig geblieben. Titel, die im Zusammenhang mit dem Track erzählen, wie z. B. »Tel Aviv« als Ausgeh-, als Clubstadt oder »Odenwald« als Gegend der Pilzesser und Krautkommunen, um nur einige mögliche Assoziationen anzudeuten.

Bei meinen eigenen Alben ist jeder Track – hier gibt es nie eigene Texte – für einen bestimmten Ort, Kontext bzw. eine bestimmte Ausstellung entstanden. So ist der Track »Baden-Baden« Teil meiner Dia-Sound-Installation *Baden-Baden*, hier wird anhand von Zeichnungen ein Spaziergang durch Baden-Baden, den Louis-Ferdinand Céline in *Norden* beschreibt, nachvollzogen. Der für diese panoramatische Installation produzierte Soundtrack erweitert dabei die visuelle Ebene in die räumliche.

In der Dia-Sound-Installation *Föhrenwald* kommt dann zum ersten Mal das Wort zur Musik hinzu. Diese Arbeit hat eine Musterarbeitersiedlung namens Föhrenwald, die 1938 von Bauhausarchitekten geplant wurde zum Gegenstand. Natürlich erzählt auch dieser Titel schon etwas, man denke nur an Buchenwald, Birkenau.

Wie hast Du in Föhrenwald die verschiedenen historischen Aspekte dieses Ortes miteinander verzahnt und aufeinander bezogen?

Klammer für alle Aspekte war in meiner Arbeit die Architektur, die als Baukörper und Siedlungsanlage in Struktur und Erscheinung über diese Jahre der unterschiedlichen Bewohnergruppen immer die gleiche geblieben war. Ursprünglich war das Architekturensemble von den Architekten als Arbeitermustersiedlung geplant. Diese Siedlung konnte als Lager völlig autonom von der Umgebung



anlage und großen Gemeinschaftträumen, umgeben von einem hohen Stacheldraht – genauso war auch das Konzentrationslager Buchenwald organisiert. Und dieses Setting hat sich von der Fertigstellung der Siedlung Ende der 1930er-Jahre bis Ende der 1950er-Jahre nicht verändert.

Für die Dia-Sound-Installation habe ich also 80 Zeichnungen der Häuser angefertigt, diesen Zeichnungen lagen Fotos der Häuser von heute zu Grunde, die ich bei Spaziergängen durch den Ort angefertigt hatte. Diese Zeichnungen wurden dann als reine Lichtlinien in der Installation projiziert. Im Soundtrack dagegen sind die Stimmen der einzelnen Bewohnergruppen miteinander verzahnt, die Geschichte wird nicht linear erzählt, sondern setzt alle möglichen Stimmen gegeneinander, Stimmen von innen und von außen: Berichte von Leuten, die heute dort wohnen, von jüdischen DPs, die dort gewohnt haben, und Materialien aus Archiven werden gelesen.

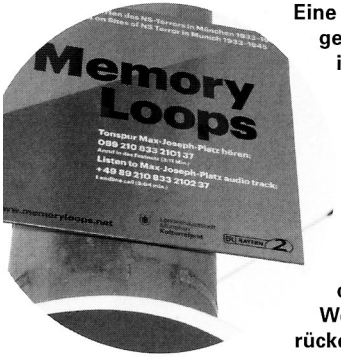
Ist dieser Hinweis auf die mediale Konstruiertheit von Orten für dich die angemessenste Herangehensweise an die historische Dimension eines Ortes wie Föhrenwald, oder auch der Lüneburger Heide, die du in Triangel zum Thema machst?

All diese von dir genannten Orte sind auf sehr unterschiedliche Weise Teil von einzelnen künstlerischen Projekten von mir geworden, und sicher interessiert mich dabei immer die mediale Konstruiertheit, aber gleichzeitig auch die divergierenden Bilder mit ihren möglichen unterschiedlichen Lesarten, Spannungsfelder, Überschreibungen, Schichtungen. So in *Triangel* die Lüneburger Heide mit kultivierter Heidelandschaft und Heimatmuseum, darin die Gedenkstätte Bergen-Belsen, die mit heimischen Pflanzen – und Hügelmassengräbern – die Umgebung als Parklandschaft spiegelt. Das Modell des ehemaligen Lagers sieht in der genähten Abstraktion aus Loch und Faden, Nullen und Einsen, im Luftbild wie ein heutiges Gewerbegebiet aus. Und dazwischen wieder Straßenkreuzungen und Bahnlinien, die durch diese Landschaft und zum Bahnhof von *Triangel* führen, gezeichnet nach dem Coverfoto des Romans *Die Reise* von Bernwart Vesper.

Verstehst Du Deine Aufgabe als Künstlerin auch darin, dem Erwartbaren der Erinnerungskultur und dem ritualisierten Erinnern andere Formen entgegenzusetzen?

Offizielle Gedenkorte haben natürlich nach wie vor einen wichtigen gesellschaftspolitischen Auftrag und in ihrer institutionellen Geschichte erzählen sie schon selbst beredt vom Stand der jeweiligen Debatte. Aber auch hier sind inzwischen Denkprozesse an der Tagesordnung, wie das Gedenken aktualisiert werden kann. Wenn wir als KünstlerInnen jetzt zu einem Wettbewerb eingeladen werden, einen Erinnerungsort zu gestalten oder ein Projekt für die offizielle Erinnerungskultur vorzuschlagen, dann entkommen

wir natürlich nie dem gesellschaftspolitischen Auftrag, den dieser Wettbewerb im Sinne eines Auftraggebers erfüllen soll, zumindest müssen wir uns dazu verhalten und positionieren. In der Regel entstehen aber meine Arbeiten nicht im Zusammenhang einer offiziellen Erinnerungskultur.



Eine solche Positionierung zum gesellschaftspolitischen Auftrag ist ja etwa die Entscheidung, sich anders als die offiziellen Erinnerungskultur nicht an individuellen Einzelschicksalen zu orientieren, keine Identifikationsfiguren zu schaffen, sondern einen Aspekt wie Orte in den Mittelpunkt zu rücken. Was war für Dich der Hintergrund, den öffentlichen Raum in dieser Weise ins Zentrum deines Projekte zu rücken?

Im Falle von *Memory Loops* lautete die Wettbewerbsausschreibung der Landeshauptstadt München »Opfer des Nationalsozialismus – Neue Formen des Erinnerns und Gedenkens«. Es sollte ein Kunstprojekt für den öffentlichen Raum vorgeschlagen werden. Das besondere an diesem Wettbewerb war, dass die Stadt keinen spezifischen Ort für dieses neue Denkmal zur Verfügung gestellt hatte. Die eingeladenen Künstlerinnen und Künstler mussten sich also zu dieser Situation verhalten. Ich habe mich deshalb entschlossen, ein Projekt vorzuschlagen, das ohne einen bestimmten Erinnerungsort auskommt und stattdessen den ganzen Stadtraum als Folie für das Denkmal begreift. Mit den *Memory Loops* legt sich nun eine Art auditive Struktur über den Stadtplan, das ganze Stadtgebilde wird hier als Träger des Denkmals definiert und entzieht sich somit auch den offiziellen Erinnerungsritualen. Konzept für die Recherche und die Bearbeitung des Materials war, nicht zu versuchen, wie es HistorikerInnen in der Regel tun, den Opfern ihre Identität zurückzugeben. Vielmehr habe ich exemplarische Erzählungen gesucht, die auch für die sprechen, die nicht überlebt haben bzw. deren Geschichte nicht festgehalten wurde.

Welche Stimmen sind dies, die bislang nicht festgehalten wurden? Wessen Geschichte wird in Memory Loops erzählt?

Ich habe natürlich nur Material verwenden können, das in irgendeiner Form schon aufgezeichnet bzw. archiviert worden ist, abgesehen von den Interviews, die ich selbst geführt habe. Darunter sind Gespräche mit Personen, die noch nie über ihre Erlebnisse in dieser Zeit öffentlich gesprochen haben. Wichtig war mir, Berichte von Leuten zu finden, die signifikant beschreiben, wie Gewalt sich im Alltag manifestiert. Das Zeitfenster für diese Berichte ist deshalb auch nicht 1933 bis 1945, der offizielle Zeitraum der Existenz des nationalsozialistischen Staates, sondern setzt etwa mit dem Scheitern der Münchner Räterepublik ein und reicht bis heute. Die von mir interviewten Personen berichten z. B. aus einer heutigen Perspektive von ihren Erfahrungen in der Nachkriegszeit und reflektieren den heutigen Umgang mit ihrer Geschichte.

Gleichzeitig bildet das Projekt natürlich auch – in all seiner Reduziertheit, denn selbst 24 Stunden Audiomaterial sind nur ein Bruchteil dessen, was wir in sechs Monaten an wichtigem und erzählenswerten Material zusammengetragen haben – die signifikante Lücke von fehlenden Täter- und Zuschauerberichten in den Archiven ab.

Wie sind in Memory Loops die verschiedenen Stimmen, Opfer, Zuschauer, zueinander ins Verhältnis gesetzt?

Die verschiedenen Stimmen sind als eigene Tracks an einem Ort nebeneinander zu finden. Z. B. findet man am Polizeipräsidium Ettstraße, wo schon viele Jahre vor 1933 Karteien über Sinti und Roma in Bayern angelegt, Kommunisten und Homosexuelle katalogisiert wurden, Stimmen von politischen und jüdischen Häftlingen, von Opfern des §175 und der Volksschädlingsverordnung, aber auch von Denunzianten und Polizisten.

Durch ein Interview, in dem mir jemand erzählt hat, wie er auf dem Heimweg von der Oper in der Pogromnacht die brennende Synagoge sah, wurde mir klar, dass in dieser Nacht eine Menge Leute auf der Straße gewesen sein müssen, denn der 9. November war ja ein nationaler Feiertag. Ich habe deshalb eine Tonspur produziert, in der eine signifikante Auswahl aus dem Veranstaltungsprogramm der Theater, Kinos und Nachtclubs am 9. November 1938 gelesen wird, es gab damals etwa 300 Kinos in München.

Und es gibt Tracks, die verschiedene Stimmen zusammenbringen, die wie kleine Minihörspiele funktionieren, um einen Vorgang besser abbilden zu können, wie z. B. der Track zur Euthanasie, der einer der schwierigsten für mich war. Hier wurden Stimmen von Angehörigen zusammengefasst, die sich nach dem Verbleib ihrer Verwandten in den Kliniken erkundigen wollen, dagegen wurden dann u. a. Anordnungen und Statements des Klinikpersonals geschnitten.

Wie verhalten sich dabei München als Ort und die Internetpräsenz als Ort zueinander? Ist dieser virtuelle Gedenkraum eine neue Form des Erinnerns jenseits monumentaler Denkmäler, im Sinne eines Archivs, das Stimmen, Bilder, Sounds zu einer Struktur zusammenfügt?

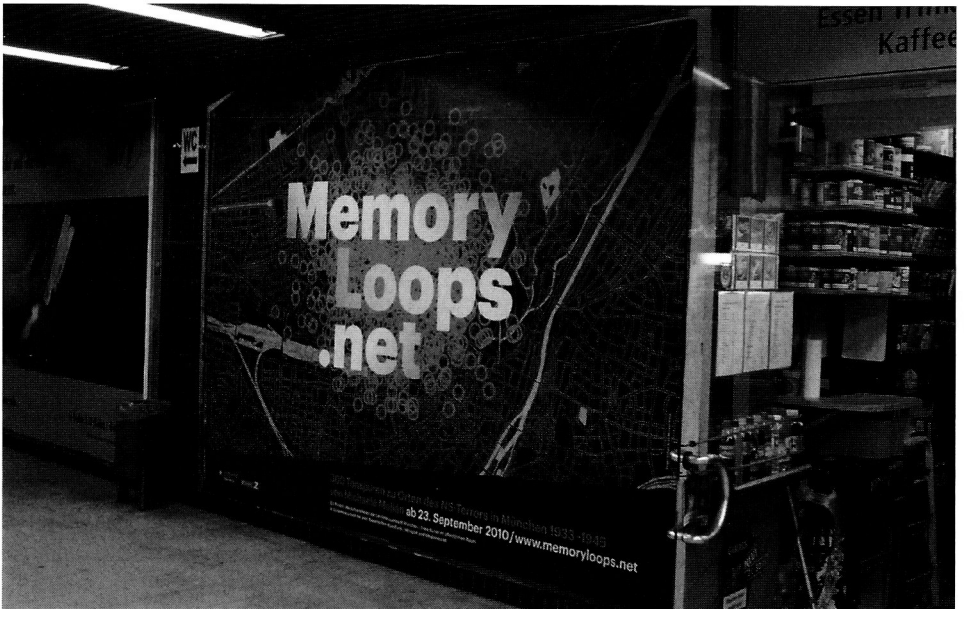
Diese Ausschreibung eines Denkmals ohne Ort kam mir natürlich entgegen, denn ein monumentales Denkmal mit den implizierten Rhetoriken zu entwerfen, liegt mir sicher nicht. Dagegen beschäftige ich mich ja seit langem mit flüchtigen Verfahren in meiner künstlerischen Praxis. Wobei es mich allerdings im ersten Moment durchaus irritiert hat, dass die Stadt München keinen signifikanten Ort für ein solches Denkmal vorgesehen hatte.

Da mein Projekt ein Audioprojekt sein würde, musste ich auch über ein Speichermedium nachdenken. Das Internet zum Zentrum des Projekts zu machen, schien mir da nur logisch zu sein, denn es ist ein Speicher, auf den alle kostenlos zugreifen können. Einerseits hat das Internet zwar eine niedrige Schwelle, niedriger als die Schwelle von Museen z. B., aber gleichzeitig kann ein Projekt im Netz auch schnell in einem schwarzen Loch verschwinden. Deshalb habe ich versucht, *Memory Loops* so sichtbar wie möglich zu machen und so viele Erscheinungsformen wie möglich für das Projekt zu entwickeln: Nun gibt es die Website, es gibt Schilder mit Telefonnummern im Stadtraum und es gibt mp3-Player in Museen zur kostenlosen Ausleihe. Gleichzeitig wurden die fünf langen deutschen Loops als Hörspiele im *Bayerischen Rundfunk* und *Deutschlandradio* gesendet.

Die Frage des Erinnerns an die Shoah wird im Kontext dessen, dass die letzten Zeugen bald gestorben sein werden, umso dringlicher: Wie können sich hierfür Gedenkräume finden lassen, die sich eben nicht auf das ritualisierte staatliche Gedenken reduzieren lassen, sondern die Erinnerung wach halten?

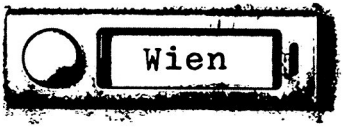
Durch die Struktur der vielen Player auf der *Memory Loops*-Website ergibt sich durchaus die Form eines Archivs, das allerdings auf einer persönlichen und künstlerischen Auswahl von mir beruht und das auch erst durch die Nutzer funktioniert. HistorikerInnen oder PädagogInnen würden so eine Seite sicher anders aufbauen. Denn wenn man bei *Memory Loops* z. B. eine Tonspur anklickt, wird einem nicht gleich gesagt, wer hier spricht. Die Files sind nur nach den Orten, wo sie auf der Stadtkarte hinterlegt wurden, benannt. Oft erfährt man erst am Ende, wer spricht. Auf Bilder habe ich ganz bewusst verzichtet, das einzige, was es zu sehen gibt, ist die von mir gezeichnete Stadtkarte, auf der man sich bewegen und in die man hineinzoomen kann. Was mir besonders wichtig scheint im Zusammenhang mit dem Gedenken ist, dass durch das Hören, das nicht so schnell geht wie das Sehen, man dem Gedenken auch Zeit schenken muss.

Rückspiegel (Leipzig: *Spector Books* 2010)
Speicher (London: *Koenig Books* 2008)
Föhrenwald (Frankfurt a. M.: *Revolver* 2005)
Triangel (Berlin/New York: *Lukas & Sternberg* 2003)
Baden-Baden (*Monika Enterprise* 2004)
Los Angeles (*Monika Enterprise* 2007)



TISCH SÜD

[Ullmaier] Also wir sind hier gewissermaßen der ›Süd-Tisch‹, der in Unkenntnis dessen redet, was der ›Nordtisch‹ vielleicht später mal sagen wird, insofern sind wir völlig frei und können unbefangen in das eintauchen, was wohl in vielen Küchen ständig informell verhandelt wird, nämlich die Diskurse bestimmter Orte bzw. – in unserem Fall – wohl hauptsächlich Städte. Das ist natürlich immer transitorisch, vage, subjektiv, vielleicht auch deshalb eher selten offiziell kodifiziert, außer in behämmerten PR-Kampagnen, wo Mainz z. B. die »Stadt der Lebensfreude« ist, wie wahrscheinlich siebzehn andere auch; aber dahinter bleibt umso mehr die Frage: Wie funktioniert die Stadt, in der man ›lebt‹? Wer kommt dahin? Warum? Wie sieht sie von außen anders aus als von drinnen? usf. – zum Beispiel eben Wien …



[Ostermayer] Ich glaube, man kann damit anfangen, dass jeder Ortsdiskurs gleichzeitig auch ein Zeitdiskurs zu sein hat: die Großstadt – angeblich immer ihrer Zeit voraus; das Dorf, die Kleinstadt – hintennach. Jetzt treffen sich in Wien alle Menschen, die irgendwann das Gefühl gehabt haben: Dort wo ich lebe, bin ich hintendran. Das zieht mich dann in die Großstadt, wo ich auf der Höhe der Zeit zu sein glaube. Dann komme ich aber irgendwann drauf: Ah, weil ich in Wien lebe, bin ich leider doch nur – wieder – hinten, gegenüber New York immer, von Tokyo brauchen wir gar nicht zu reden, aber auch gegenüber Berlin, von dem es mittlerweile heißt, das sei, zumindest in Euopa, die am weitesten fortgeschrittene ›Zeitstadt‹. Aber so ist jeder Ortsdiskurs für mich ein Konkurrenzkampf von behaupteter Zeitgenössischheit, immer mit der Frage: Wo müssen die Nomaden der Angesagtheit hinziehen, damit sie gerade nicht nur am richtigen Ort sind, sondern auch auf der Höhe ihrer Zeit? In Wien hab ich dann natürlich den klassischen Minderwertigkeitskomplex gehabt, jahrzehntelang – aber jetzt nicht mehr, weil ich mir zunehmend die Frage stelle: Wer bestimmt denn um Himmels willen die Defintion dessen, was angesagt sei? Es ist ja grotesk, dass ich mir von Zukunftsforschern, von Zeitgeistmagazinen oder auch von Diskurstheoretikern einreden lassen müsste, ich wäre hier auf verlorenem Posten, quasi als Sitzenbleiber in Zeit und Ort, während anderswo das Leben pulsiere – an meinem Arsch vorbei. Das finde ich inzwischen aus verschiedenen Gründen illegitim: Im Internet-Zeitalter kann mein Sohn in Schattendorf im Burgenland so auf der Höhe der Zeit sein, dass er, wenn er eine Zugfahrkarte löst, morgen das Konzert sieht, was er sich gerade im Netz angeschaut hat, d. h. diese grauenhafte Stadt/Land-Dichotomie gibt es immer weniger, inzwischen eigentlich gar nicht mehr. Ich weiß z. B. von Innsbruck, dass dort, durch die Verortung zwischen Bayern und Italien, eine viel regere Andockungsstelle für Bands und Projekte ist als in Wien. Fast alles, was man in Wien sieht, sieht man ganz sicher auch in Innsbruck, wenn nicht noch mehr, einfach weil es auf der Transitroute München-Mailand liegt. Diese Ortsbedeutungshierarchien haben sich also weitgehend aufgelöst,

Zeit & Ort: 31.8.2010 in der Küche von Fritz Ostermayer, Wien/9. Bezirk. Es diskutieren: **Mascha Dabić:** geb. 1981 in Sarajevo, lebte bis 1992 in Sarajevo, später in Innsbruck und Wien, arbeitet als Journalistin, Übersetzerin (u. a. von Barbi Markovićs »Ausgehen« aus dem Serbischen ins Deutsche) und promoviert derzeit über »Die Rolle des Dolmetschers in der Psychotherapie«. | **Barbi Marković:** geb. 1980 in Belgrad, veröffentlichte dort 2006 »Izlaženje«, einen Remix von Thomas Bernhards »Gehen« (dtsch. »Ausgehen«, 2009), seit 2005 in Wien. | **Fritz Ostermayer:** geb. 1956 in Schattendorf/Bgld., Radio-Moderator (»Im Sumpf«), Autor, Musiker und Performer. | Moderation/Einrichtung: **Johannes Ullmaier** (textcard)

»ORTSVERSCHIEBUNGEN«

[Ullmaier] Wie sah diese Hierarchie denn früher bei Dir aus, als sie noch in Deinem Kopf war?

[Ostermayer] 1969, als ich VELVET UNDERGROUND zum ersten Mal gehört habe, gab es eine Radiosendung, bei der ich später dann auch mitgearbeitet habe, die hieß »Die Musicbox«, und das war für mich *der* Ort schlechthin, da wollte ich hin, denn die hatten mir eine Verheißung geoffenbart, die Schattendorf nicht hatte, auch die nächstgrößeren Städte nicht, sondern: Diese paar Menschen, die damals in der »Musicbox« gearbeitet haben, waren anscheinend schon so frei, so studentisch frei oder auch wohlbehütet frei, dass sie tatsächlich ausbüxen konnten: Da sind 20-Jährige auf zwei Wochen nach New York geflogen, damals wirklich noch teuer, ein Jet-Set-Journalismus. Und von dort kam das natürlich unglaublich bei mir an, nicht nur die Inhalte, die sie mir geboten haben, sondern auch die Transfers, die sie auf sich genommen haben, während ich mir damals nur leisten konnte: von Schattendorf nach Mattersburg, höchstens nach Wien, mit dem Zug, und dann aber schnell wieder zurück. Der Wien-Besuch, um Schallplatten zu kaufen, war eigentlich schon mein New York. Und dann fliegt wirklich wer in all diese imaginären, für mich nicht greifbaren Orte, und berichtet dort tatsächlich von den FUGS, von Konzerten der HOLY MODAL ROUNDERS, die er gesehen hat – und die waren aber 20, 21 Jahre alt! – und ich war 13. Aber das hat mich zutiefst beeindruckt. Diese »Da will ich auch einmal hin!«-Ideologie, diese Maschine der Sehnsuchtsproduktion, das hat da vollkommen funktioniert. Insofern war das Radio mein erster internationaler Ort.

[Ullmaier] Also auch schon ein medialer, virtueller Ort, aber im Unterschied zum Internet mit seinen vielen Optionen eben nur ein, dafür sehr konzentrierter Ort. Vielleicht auch mit dem Vorteil, dass da relativ viel der Phantasie überlassen blieb, du dir die FUGS vielleicht weit cooler vorgestellt hast als sie real waren oder überhaupt hätten sein können?

[Ostermayer] Mit Sicherheit.

[Ullmaier] Diese provinzbedingte Imago-Überschuss-Produktion ist glaub ich schon entscheidend für diese ganzen Ortsaufladungen, in der Summe dessen, was da in die Metropolen reingeträumt und irgendwann auch reingetragen wird. Aber welche anderen Orte gab es damals noch, neben dieser New-York/Wien (Musicbox)/Schattendorf-Konstellation, für Dich?

[Ostermayer] Lass mich vorher nur kurz noch die New-York-Story zuende erzählen: Da war ich ja noch extrem jung, bei dieser ersten New-York-Begeisterung. Beim nächsten Schub war ich schon 24, als No Wave und all diese wunderbaren sogenannten Dilettanten aus New York über mich hereinbrachen, wieder über die »Musicbox«, da war ich dann aber schon dabei – aber drüben war ich noch immer nicht. Alle anderen Kollegen waren schon drüben, haben berichtet, und dadurch war ich dann quasi schon viel näher an der Entmystifizierung: Als sie zum Beispiel erzählt haben, wie jämmerlich das CBGBs aussschaut, wie armselig diese einzelnen Junkieclubs sind, was mit der ›Enttarnung‹ natürlich gleichzeitig wieder als Junkie-Trash und Junkie-Glam glorifiziert werden konnte: Ich bin fasziniert gewesen, von all diesen Figuren, die da auf Heroin hängen und trotzdem noch immer leben und so großartige Musik machen, während ich mich nur LSD getraut habe und die normale Marihuana-Scheiße. Also mich hat schon dieser hardcore-existenzialistische Lebenswandel fasziniert, weil das wirklich ein diametral – auch gegen Wien – entgegengesetztes Lebensmittel war: Denn dieses »Ich lebe« – so im Sinne von »Der ewige Existezialist, alles nur im Heute, ich scheiße auf das, was morgen ist« – das konntest du in Wien nicht machen, außer du hast dich zu Tode gesoffen mit 20, aber das wär ein bisserl blöd gewesen, d.h. schon durchaus möglich, aber

schrecklich unglamourös. Aber da war ich dann schon wieder ein Stück näher. Entsetzt war ich dann aber, als ich – noch ca. zehn Jahre später – Hans Platzgumer kennengelernt habe, der um der Karriere willen nach New York gezogen ist. Als der das erste Mal zurückgekommen ist und berichtet hat, in der »Musicbox«, wobei er das gar nicht offiziell gesagt hat, sondern off the record, jedenfalls: Er lebt in einem Zelt im Keller in Downtown – weil er sich nicht mal ein 10-Quadratmeter-Zimmer leisten kann! Da ist bei mir dann zwischen Wunschort und Realort ein derart dämliches Loch auseinandergeklafft, da hab ich mir gedacht: Da will ich nicht hineinfallen, da bleib ich lieber in Wien – feig natürlich, aber auch realistisch. Oder wage ich den Sprung nach Berlin? Das war Anfang der 80er auch eine Möglichkeit, über diese Bowie/Eno/Iggy-Pop-Schiene, Mauerblues, und die wunderbaren GENIALEN DILLETANTEN, auf die ich total hereingefallen bin. Hab's aber dann auch nicht geschafft, nach Berlin, obwohl das nicht so schwer gewesen wäre. Vielleicht auch deshalb nicht, weil ich mich schon damals nicht zuletzt als kuriosen Vermittler und Händler mit Träumen zwischen den Welten gesehen habe: Ich habe Sendungen über Hawaii gemacht, über Albanien, wo ich nie war, anhand von Polyglott-Reiseführern, und den Rest hab ich erstunken und erlogen. Denn es ging mir ja nur darum, Musik aus Albanien vorzuspielen, und die hatte ich, aus kuriosen Quellen. Ich habe zum Beispiel im Nachmittagsprogramm vor 300.000 Menschen behauptet, es gäbe auf Hawaii einen Vulkan, der bei Drive-In-Drivern beliebt sei, also Liebespaaren, die verzagt sind – also nicht Drive-by, sondern Drive-In, die hauen sich mit dem ganzen Gefährt da runter. Und da gab es natürlich Hörer-Reaktionen: Was sind das für arme Leute! Worauf ich dann eine ganz ganz traurige Hawaiinummer gespielt habe. All sowas hätte ich in einem anderen Land nicht machen können, sodass ich quasi auch »Gefangener meiner Freiheit« war.

[Ullmaier] Dass Du Anfang der 80er nach Berlin wolltest, würde ja auch diese Orte=Epochen-These stärken: Berlin als Symbolort des damaligen Weltuntergangsdiskurses, also: Wenn man dem Atomkrieg so nah wie möglich sein wollte, sollte man dicht bei der Mauer eine Punkband haben.

[Ostermayer] Ja, und dabei ist Wien ja real viel näher an Bratislava, oder Budapest, und diese Orte habe ich auch besucht, aber die hatten eben nicht diesen aufgeladenen Décadence-Nimbus, dieses »Wir tanzen auf dem Vulkan«-Klischee. Budapest hat zwar prima funktioniert, war aber einfach ärmer, und die Künstler haben eher gefragt: Wo kriegen wir Geld her, um was Gescheites zu machen? Von Armageddon keine Spur. Die haben mit sehr sehr wenig Geld an einem ganz anderen Mythos gestrickt als die Berliner damals.

[Ullmaier] Inwieweit würdest Du denn diese Entscheidung, doch in Wien zu bleiben, als Freiraum des Erfindens und Imaginierens, verallgemeinern wollen, im Sinne einer bewussten Strategie des Im-Windschatten-Surfens, die sagt: Es ist ganz gut, nicht voll im Zentrum der Welt zu sein. Auch um nicht immerzu das Alleräußerste leisten zu müssen, um diesem Dauerstress, von Minute zu Minute den Nabel der Welt darstellen zu müssen, zu entgehen ...

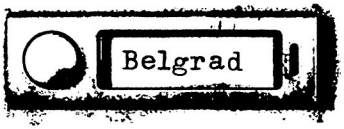
[Ostermayer] In den frühen 80ern ist eine Freundin von mir, mit der ich in einer Art Trash-Fluxus-Schlager-Band Musik gemacht habe, nach New York gegangen. Und dann schreibt sie mir einen – damals noch – Brief: »Arbeite bei einem kleinen unbekannten Sender, aber das könnte was werden, und ich mach da schon kleine Beiträge« – und das war *MTV*! Damals noch als Mini-Keimzelle, wo aber wirklich interessante Videos liefen. Dass meine Freundin dann ein paar Jahre später vollkommen desillusioniert zurückgekommen ist, ist eine andere Geschichte. Aber was ich sagen will, ist: Das, was ich konnte, hätte ich so nur hier machen können. Insofern habe ich einerseits schon diesen Minderwertigkeitskomplex gegenüber Freunden, die dann diese Sehnsuchtsorte wirklich aufgesucht haben, andererseits bin ich ein sehr fauler Mensch, und um bei *MTV* zu arbeiten, muss man extrem fleißig sein. Und als faulem Menschen hat mir Wien immer die Gelegenheit gegeben, meine Projekte in nächtelangen Sitzungen am Wirtshaustisch durchzuquasseln, und wenn's nix wird, na, ist es halt nix. Und auch da wieder: Wer bestimmt denn mein Tempo? In Wien habe ich die Chance gehabt, in meinem Tempo zu arbeiten. Das wäre in Berlin damals nicht gegangen, unmöglich – von New York gar nicht zu reden.

[Ullmaier] Also die ›Provinz‹ – naja, Wien als sehr relative Provinz, im Vergleich zur wirklichen Provinz-Provinz – aber ›Provinz‹ als Freiraum bzw. Möglichkeit, ›außerhalb der Zeit‹ zu arbeiten? Im »Weltgeist-Ort« muss man im »Weltgeist-Moment« die richtige, die »Weltgeist-Platte« herausbringen; in Pusemuckel dagegen ist es egal, wann, auch egal, ob überhaupt. Je geringer das Erwartungslevel, desto positiver wirkt dann – schon statistisch – jede Überraschung.

[Ostermayer] Vielleicht kann man sogar mit der Zeit Ping Pong spielen, d.h. wenn ich mich andocken will, dann kann ich, wenn es gut geht, eh auf Höhe der Zeit sein; aber wenn ich »Hermann Nitsch für

Kinder« machen wollte, dann wäre das in Berlin und New York halt nicht gegangen ... naja, Schlingensief hat es dann nachher doch gemacht ...

[Ullmaier] Vielleicht sollten wir jetzt mal versuchen, das Ganze nochmal von einem anderen Ausgangspunkt, nämlich von Belgrad in den 90ern her aufzuziehen, vielleicht mit völlig anderen Koordinaten, vielleicht aber auch nicht. Gab es da andere Sehnsuchtsorte? Oder sind die relativ unabhängig von den historischen Rahmenbedingungen, die da doch ziemlich andere waren?



[Marković] Ja, da bin ich froh, dass die Kategorie Zeit schon erwähnt wurde: Denn der Sehnsuchtsort im Belgrad der 90er-Jahre war paradoxerweise Belgrad – aber das Belgrad der 80er, als ich noch nicht da war. Gleichzeitig war man an der Peripherie von Europa. So bin ich in einer Atmosphäre aufgewachsen, wo es die Wahl gab: Entweder zurück in das Belgrad von früher, um ›zeitgemäß in der Vergangenheit‹ zu leben, oder eben – wobei sich das gegenseitig nicht ganz ausgeschlossen hat – doch irgendwie versuchen, mitzubekommen, was in der Welt passiert. Allerdings war das in der Zeit, wo die Grenze geschlossen war, nicht ganz so leicht: Niemand hatte Internet, es gab einen einzigen Shop, namens Blue Box, der Musik aus den 90er-Jahren nach Belgrad lieferte. Da sind wir alle hingegangen und haben CDs gekauft. Aber das war es dann. Da gab es schon jahrelang ein Gefühl der Deplaziertheit in Zeit und Raum. Dafür war es andererseits natürlich umso leichter, ›mitzukommen‹: Denn wenn man schon an einem Ort ist, wo fast nichts geht, dann ist das wenige, was geht, schon ›Stadtleben‹.

[Ullmaier] Aber es gab doch schon eine Szene, die starken Druck verspürte, diesem Metropolen-Phantasma irgendwie auch nachzuleben?

[Marković] Das stimmt, den Druck gab es natürlich auch. Denn diese kleine modernistische Elite hat sich ja jeden Tag getroffen, und da war man zwangsläufig extrem negativ gegenüber allem eingestellt, was ›von innen‹ kam, weil man dachte: Was in Belgrad entsteht, *kann* ja gar nicht zeitgemäß sein, eben weil es zeitlich und örtlich danebenliegt. Daraus entstand einerseits ein Hang zu extremer Selbstkritik, andererseits gab es eben diesen Effekt: Wenn man es doch zufällig irgendwie geschafft hat, einen Verlag zu machen oder eine Band, ist man viel schneller groß geworden. Das ist ja so ein Wechselverhältnis: Je kleiner der Raum, desto größer erscheint alles darin. Aber speziell in der Clubkultur der 90er gab es die ganze Zeit auch dieses Gefühl: Wir müssen eine Großstadt sein, uns so benehmen, entsprechend hyperkritisch sein – nur gab es halt bei uns so gut wie nichts zum Kritisieren.

[Ostermayer] Zum Thema »Was aus Belgrad kommt, kann eh nix sein«, gibt es von Karl Kraus doch diesen schönen Satz, so sinngemäß: »Ein Künstler, den ich persönlich kenne, das kann ja wohl kein echter Künstler sein ...«

[Marković] Aber ein entscheidender Unterschied zu Wien war: Es gab keine Leute, zumindest von denen, die ich kannte, die weggingen und dann vielleicht irgendwann zurückkamen, diesen personellen Austausch mit der Außenwelt. Denn es war nicht so leicht, wegzugehen. Stattdessen musste man quasi abwarten, bis die Zeit vergeht. Wir haben in einer total imaginären Welt gelebt: Entweder haben wir uns in Gedanken über die Grenze transportiert oder in die Vergangenheit. Diese Entscheidung »Da und da gehe ich hin – oder nicht« gab es für viele gar nicht. Sicher, manche sind dann doch irgendwie gegangen, aber das ist eine andere Geschichte. Die allermeisten sind jedoch geblieben und haben diese Leere gelebt.

[Ostermayer] Zwischenfrage: Wie sehr war denn z. B. Ljubljana damals für euch eine Projektion? Weil die doch in den 80er-Jahren international für einen neuen Trend standen, die Neue Slowenische Kunst, LAIBACH, mit Slavoj Žižek als Bahnhofsvorsteher – das war schon ein stark wahrgenommenes Konstrukt, in England auf Mute erschienen, weltweit rezipiert. War das in Belgrad irgendwie ein Vorbild oder Thema?

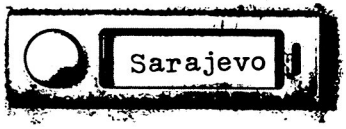
[Marković] Klar, aber das gehörte mit zu dem Vergangenheitsmythos der 80er, denn das hieß ja automatisch immer auch: Gesamtjugoslawien, inklusive Ljubljana. Und Belgrad hatte ja auch seine international bekannten Momente vorher, den Klub Akademija, mit großen Aktionen, usw.

[Ullmaier] Von hier und heute her gesehen, wo alle via Internet gleich überall sein können, angeblich, wo also diese Abgeschiedenheit im Belgrad der 90er kaum mehr vorstellbar erscheint, ergibt sich da für mich eine ziemlich zwielichtige Lage: Wenn man nämlich sieht, dass da real ja doch allerhand entstanden ist, auch im besten Sinne Zeitgemäßes, etwa eine Band wie DARKWOOD DUB, wie sie z. B. New York zeitgleich gar nicht zustande gebracht hat oder hätte bringen können, schon wegen der Gehalte – wenn man das sieht, liegt gleich der Impuls

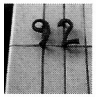
nahe, solche Mangel-Rahmenbedingungen ästhetizistisch zu glorifizieren: kein Internet, produktive Langeweile, Abgeschiedenheit, das Angewiesensein auf Imagination, Selbstentzündungen, auch der Zwang, sich mit irgendeiner – wenn auch vielleicht schrecklichen – Realität mal länger auseinanderzusetzen als bis zum nächsten Click; immer mit der latenten Umkehr-Suggestion, dass diejenigen, die solche Probleme nicht haben, nie vergleichbare Dringlichkeit erreichen können, wofür einem dann leider gleich zu viele Beispiele einfallen. Trotzdem hat ein solcher Blick auf Belgrad, zumindest von außen und im Nachhinein, doch etwas Exotistisches, Perfides. Oder anders gesagt: Der Grat zwischen der unbefangenen Analyse solcher Abgeschiedenheitszenarien und ihrer impliziten oder sogar expliziten, schicksalsromantischen Verklärung ist doch ganz schön schmal.

[Marković] Aber es stimmt schon, diesen Ort wirklicher Zeitgemäßheit gab es in Belgrad natürlich doch, aber nicht als klassische Stadt-Rock-Szene wie Anfang der 80er – was man wahrscheinlich denkt, wenn man DARKWOOD DUB von außen sieht; sondern als Radio-Kultur, nämlich um den Sender B92 und dessen Peripherie, Studio B etc. Und das ginge z. B. heute nicht mehr, denn so ein Radio gibt es dort heute nicht mehr, auch in Wien nicht, übrigens. Damals war Radio B92 – und DARKWOOD DUB ist ein unmittelbares Resultat von B92, erschien auf dessen Label usw. – damals war das der ›zeitgemäße‹ Ort, da war quasi ›die Welt‹. Und was es in Belgrad an zeitgemäßem urbanem Leben gab, hat sich zum größten Teil im Radio abgespielt.

[Ullmaier] Vielleicht ist es wirklich fatal, immer alles an dieser Dichotomie virtuell/real aufhängen zu wollen, denn das Radio ist für die Hörenden ja auch ein virtueller Ort, bloß halt – und darin liegt der Unterschied – ein relativ zentralisierter, der, wenn gut genutzt, wirklich wie ein kollektives Fenster zur Welt funktionieren kann. Im Web 2.0., das medial ja weitaus ›realer‹ ist als Radio, gibt es stattdessen unübersehbar viele Mauerritzen in die Welt. Der Vor- bzw. Nachteil des zentralisierten virtuellen Ortes war vielleicht die größere Wahrscheinlichkeit einer geballten, günstigenfalls positiven Rückwirkung in die Realwelt, wenn man z. B. auf B92 erfuhr: DARKWOOD DUB spielen heute Abend, und dann hinging, als energiegeladenes Kollektiv, das die Band ihrerseits anspornt, sodass sie am Ende irgendwann so gut wird, wie sie ohne diese virtuelle Hilfe nie geworden wäre. Heute kann man den Abend aber, egal wo, viel einfacher damit verbringen, weder ein zentrales Programm zu hören, auch zurecht, denn die sind tendenziell hinüber-, noch zu einer Band zu gehen, sondern stattdessen an den virtuellen Pinwänden zu gucken, wer alles so spielt … Aber ich fände es schön, wenn wir das Koordinatensystem jetzt nochmal drehen könnten, mit der Frage, wie all das von Sarajevo her erscheint. Mascha, du hast mal gesagt, von dort aus stelle sich alles – relativ zu Belgrad – noch einmal um eine Ecke mehr gespiegelt dar …



[Dabić] Zunächst einmal muss ich sagen, dass ich hier – infolge des totalen Bruchs von 1992, durch den Krieg – nicht so über Sarajevo referieren kann wie die anderen über ›ihre‹ Stadt, weil ich dort nicht durchgängig gelebt habe, sondern später nur entweder indirekt informiert bzw. ›im Kopf dort‹ war, oder zwar real, aber dann nie für längere Zeit. Auch Belgrad habe ich eher über den Umweg in Österreich kennengelernt, weniger während meiner Kinderzeit in Jugoslawien. Deshalb ist meine Sicht sicherlich zusätzlich verzerrt, aber zum Verhältnis Provinz/Metropole würde ich schon sagen, dass Sarajevo – vor dem Krieg auf jeden Fall, vielleicht sogar jetzt auch – eine Provinzstadt war, die sich gar nicht als solche gesehen hat, vor allem auch durch diese vielbemühten und inzwischen auch schon abgelutschten Slogans von der »Achse zwischen Ost und West«, oder auch: »Achse zwischen Süd und Nord«, wo sich ja lustigerweise jede Sadt der Welt befindet, genauso wie komischerweise jede Stadt »mitten im Herzen von Europa« liegt – das ist offenbar einfach so, in Innsbruck oder Wien nicht anders als in Sarajevo. [alle lachen] Aber im Kontext von Jugoslawien stimmte diese Zuschreibung für Sarajevo schon weitgehend, da war die Stadt wirklich im Zentrum, zumal als Hauptstadt der durchmischtesten Gegend, nämlich Bosnien, also Hauptstadt der Durchmischung. Und das war schon eine Sonderposition, wo man stolz darauf war, eben nicht Belgrad oder Zagreb zu sein, die ja im Vergleich fast ›ethnisch rein‹ waren, sondern sagte: »Wir sind die Gemischten.« – wobei es unter dieser deklarativen Oberfläche wahrscheinlich auch damals schon viele Leute gab, die genau das gestört hat, nämlich dass man da nicht ›unter sich‹ ist. Trotzdem hat Sarajevo sich der Welt als gelungenes Multikultur-Experiment verkauft – das es allerdings auch wirklich war.



Stadt bevölkert von ›Touristen im eigenen Land‹, die sich da ›ihr‹ Sarajevo holen, um dann die kommenden zehn Monate wieder durchzustehen. Andererseits würde von denen keiner dableiben wollen, und sie wissen alle, dass sie heilfroh sein können, wenn sie irgendwann wieder in ihren Zug oder ihr Flugzeug steigen können …

[Ullmaier] Olympische Winterspiele 1984: »Schaut her, wir – Kommunisten, Moslems, Juden, Orthodoxe, usw. – haben die ganze Welt zu Gast und sind im Kleinen selbst die ganze Welt …«

[Dabić] Ja, das war schon eine Stadt, die sich offen präsentiert hat, wo man auch ziemlich herzlich aufgenommen wurde, selbst wenn man vom Land kam. Und im Prinzip ist es gewissermaßen immer noch so, aber natürlich ist Sarajevo nach dem Krieg auch eine verletzte Stadt, die Psychotherapie braucht und auch bei jeder Gelegenheit ihre Wunden zeigt. Sich leider immer auch noch weitgehend darüber definiert, einfach weil andere Definitionspunkte bislang fehlen. Denn es passiert ja nichts dort, außer dass man versucht, sich endlich wieder zusammenzureißen, aber das gelingt irgendwie nicht, sodass sich in Sarajevo heute alles nur noch um Sarajevo dreht, irrsinnig selbstreferentiell, und auch mit Sehnsuchtsorten in der Vergangenheit – wenngleich das dort wohl eher die »Goldenen 70er« sind, weniger dagegen andere Städte.

[Marković] Das ist interessant, ich bemerke auch den Unterschied zwischen z. B. Wien oder Deutschland einerseits und den Städten, wo wir herkommen: Das waren eher Warteorte, während man in Wien oder Berlin eher handeln musste, sich für etwas entscheiden, und sei es für eine andere Stadt. Bei uns hieß es dagegen: Warten – dass das, was jetzt ist, irgendwann aufhört, damit man endlich mal ›normal anfangen‹ kann.

[Ullmaier] Und deshalb seid ihr jetzt auch nicht mehr dort?

[Marković] Ja, wir wollten nicht mehr warten. [alle lachen] Aber einige warten noch immer …

[Dabić] Naja, Sarajevo war eigentlich keine Stadt, die man freiwillig verlassen hat, zumindest in meiner Generation, da gab es nicht unbedingt dieses Narrativ von »Ich will hier weg, ich will woanders Karriere machen.« Das ist nicht der Punkt, sondern man *musste* weg … deshalb auch die große Nostalgie. Bei der Generation, die Sarajevo in den 90ern verlassen hat, gibt es ja diese Sehnsucht, im Sommer immer zurückzukommen, da kommt dann »die Diaspora«, so werden die auf der Straße auch genannt. Und das ist dann insofern witzig, als man überhaupt nicht weiß, woher die Leute wirklich kommen. Man hört das reinste Englisch, das reinste Deutsch, Französisch, Italienisch, was auch immer, und zack – dann wieder Sarajevo-Slang. Also du weißt nie wirklich: Sind das jetzt echte Franzosen oder ist das »die Diaspora«? Im Sommer ist die

[Ullmaier] Wenn man jetzt mal vergleichen wollte, und da müssen wir wahrscheinlich alle als Historiker sprechen: dieses alte Jugoslawien als relativ föderalistisches Gebilde, zwar schon mit Belgrad als Hauptstadt, klar, aber die kulturellen Szenen waren doch über die Nebenmetropolen verteilt: In Zagreb hat man Trickfilm-Oscars gewonnen, hatte in der Neuen Musik Anschluss an die Weltspitze, Zagreber Musikbiennale, Kelemen, Detoni, auch im Jazz, mit Boško Pretrović, etc., Punk, Film, Kunst dagegen eher in Belgrad, Ljubljana mit LAIBACH und Bahnhofsvorsteher Žižek, Sarajevo auch sehr eigenständig, in Skopje immerhin noch LEB I SOL, eine der besten Jazzrock-Bands der Welt, Literatur gemischt von überall, bis in die einzelnen Personen, bestes Beispiel: der Nobelpreisträger Ivo Andrić – vom Verteilungsgrad her also durchaus vergleichbar mit dem alten Westdeutschland, mit Hamburg: Journalismus, Reeperbahn plus BEATLES; Köln: Kunst, elektronische Musik; Frankfurt: Geld, Jazz; Düsseldorf: Popfuturismus; Berlin: kein Wehrdienst, glorioses Abkacken; München: Fußball, Disco; Mittelstädte wie Göttingen und Marburg als ›linke Hochburgen‹; oder wie Heidelberg und Tübingen für Rennomier-Unis, passend dazu Bonn als Hauptstadt-Witz, etc. – also jedenfalls auch eine relative Gleichverteilung nach Aspekten und Präferenzen; während Österreich schon länger eher französisch-zentralistisch organisiert ist, also mit dem abgeschnittenen Weltreichrumpfkopf Wien, dazu vielleicht einige Nebensonnen, Graz, das Forum Stadtpark, Linz, Ars Electronica, aber wenn man in Österreich irgendetwas machen will, muss man im Prinzip doch früher oder später …

[Ostermayer] Naja, die Nebensonnen flammen ja im Jahr auch nur im Festivalrhythmus auf, bei der Ars Electronica war ich seit den 80ern immer, sonst bin ich aber nie in Linz; bei Graz genauso, immer nur zum Steirischen Herbst und zur Diagonale, dem Filmfestival, sonst hab ich in Graz nie was zu tun, außer man lädt mich ein.

[Ullmaier] Und Salzburg? Festspiele?

[Ostermayer] Wenn man kein Repräsentationswastel ist, gibt es überhaupt keinen Grund, da hinzufahren, wirklich überhaupt keinen ...

[Ullmaier] Tja, eher geht man weg, wie Kathrin Röggla nach Berlin. Und in Graz gibt es ja auch, zumindest in neuerer Zeit, diesen Abfluss von Leuten wie Thomas Raab, nach Wien, während es früher vielleicht noch dieses Wolfgang-Bauer/manuskripte-Umfeld gab ...

[Ostermayer] Es gab da natürlich in den 80ern, ganz wichtig, die Architekturklassen! Die haben in Graz so viel für den Underground geleistet, dass es einer Besetzten-Häuser-Kultur wie in Wien oder überhaupt anderer Wege der subkulturellen Infrastruktur oder Distribution gar nicht bedurfte, das war alles in den Hör- und Werksälen der Architektenklassen, alle interessanten Bands kamen da her, alle Agitatoren, Xao Seffcheque ...

[Ullmaier] Sofern sie dann nicht, wie eben Seffcheque oder Peter Glaser, weggingen, nach Düsseldorf ...

[Ostermayer] Während Kippenberger umgekehrt nach Graz ging, zumindest für ein Weilchen.

[Ullmaier] Ja, aber bleiben wir vielleicht nochmal bei diesem Föderalismus/Zentralismus-Thema: In einem gut organisierten Föderalismus muss man ja tendenziell nicht dringend weg aus seiner Stadt, und wenn, weiß man genau, warum und wohin. Also z. B. ZABRANJENO PUŠENJE, als Sarajevo-Band, Anfang der 80er, die konnten und wollten da durchaus bleiben, auch wenn das Ziel sicher war: nationaler Erfolg, vielleicht gar internationaler, d. h. man spielt, wo es geht, aber es gibt keinen Grund, die Basis zu verlagern. Und die Verwurzelung in der Stadt ist ja auch selber Thema, »Das ist Walter« usf., das kann man auch kaum transplantieren, genauso wenig wie AZRA aus Zagreb. Im Ganzen also – zumindest popkulturell – schon eine Art funktionierender Föderalismus. Ist der durch den Krieg völlig zerschossen worden?

[Dabić] In gewissem Sinne hat der Krieg den Föderalismus ja ›zuendegeführt‹, bis hin zur Unabhängigkeit.

[Marković] Das Einzige, was grenzübergreifend noch funktioniert hat, war Turbofolk. Alles andere hat nur innerhalb der Grenzen funktioniert – also für DARKWOOD DUB war es nicht so leicht, in anderen exjugoslawischen Staaten aufzutreten, aber die Cecas haben sich über die Grenzen weg verbreitet, das war die wichtigste serbische Exportware, das hat man in Slowenien gehört, in Kroatien, usw. – eigentlich schrecklich.

[Dabić] In dem Moment, wo diese Staaten jetzt plötzlich alle Kleinstaaten sind, wo die Grenzen immer noch unklar sind, wo aber die meisten Bestrebungen nach wie vor darauf hinauslaufen, eine möglichst ›homogene‹ Bevölkerung zu schaffen, und wo man sich und den anderen deshalb eben nicht mehr diesen föderalistischen Multikulti-Gedanken verkaufen kann und will – denn dafür hat man ja den Krieg geführt; in dem Moment dreht sich natürlich alles immer nur nach unten. Alle warten auf die Normalität, aber währenddessen nutzt das Material sich ab, die Infrastruktur nutzt sich ab, die Leute nutzen sich ab, der Enthusiasmus nutzt sich ab ...

[Marković] Kultur spielt einfach insgesamt nicht mehr so eine große Rolle. Was wichtig war, das war einmal. Oder ist weg, über die Grenze.

[Dabić] Der öffentliche Raum wird völlig von der ›Politik‹ beansprucht. Der einzige Kulturbereich, wo man noch internationalen Anschluss sucht, ist eigentlich der Sport.

[Ostermayer] Ich hab vor ein paar Tagen in einem österreichischen Privatsender, dem Red-Bull-Sender genaugenommen, einen der für mich größten, schönsten Filme ever gesehen, Kusturicas »Underground«. Ich liebe diesen Film. Ich weiß nicht, wie ihr den lest, ich lese ihn als großen Abgesang auf Tito-Jugoslawien – aber allein eure Gesichter jetzt beantworten mir schon meine Frage: Für wen sprach er damals, als er solche Filme drehte?

[Marković] Für den Westen. Also ich weiß nicht, das ist ein schrecklicher Film, ich bin rausgegangen aus dem Kino ...

[Ostermayer] Oje, das muss wahrscheinlich so sein, das hab ich schon befürchtet.

[Marković] Ich konnte den Film gar nicht zuende sehen, erstens war es so eine Selbstexotisierung: »Wir sind die lustigen Balkaner, rumtata, wir zerfressen uns von innen und tanzen dabei ...«

[Ostermayer] Aber doch nicht nur, das ist vielleicht das fellini-eske Moment, aber da ist auch Chaplin drin, auch große Trauer ...

[Ullmaier] Meine Sicht ist da total verstellt, weil ich den Film in Deutschland im Kino gesehen habe, und die Rezeption dort, auch

war: Lustige Verrückte, die sich gern auch mal den Kopf einschlagen; weit von ›uns‹ entfernt, deshalb perfekt für unsere Studentenunterhaltung, fast so geil wie Tarantino...

[Dabić] Für mich trifft das, was ihr sagt, die Selbstexotisierung, eher auf »Schwarze Katze, weiße Katze« zu, mit diesen Zigeuner-Klischees, auf »Underground« dagegen nicht, den finde ich viel universaler.

[Marković] Aber du hast ihn schon in Österreich gesehen, als Österreicherin, von außen.

[Dabić] Ja, im Fernsehen ...

[Marković] Aber für mich ist es nicht nur der Exotismus, es ist auch die Musik. Das war damals so schrecklich. Ich weiß noch genau, wie ich mit einer Freundin, die aus Niš kommt, in Wien auf einer Party war, die plötzlich zu einer Balkan-Party mutierte, was für uns schon schrecklich war, trotzdem sind wir erst mal geblieben; und da kam dieses Lied aus »Underground«: »Kalašnjikov« – wir haben kein Wort zueinander gesagt, sind einfach stehengeblieben, bis das Chaos vorbei war, denn wenn in Belgrad dieses Lied losging, fingen die Leute an, sich zu prügeln oder irgendwas zu zerschlagen, es wurde völlig animalisch. Und jetzt sind wir hier in Wien, und wieder ...

[Dabić] Es kann aber auch sein, dass es da eine Belgrad/Sarajevo- oder überhaupt Serbien/Bosnien-Differenz bezüglich der Sicht auf den Krieg gibt, vor allem in der künstlerischen Aufarbeitung: Denn ich glaube schon, dass ich »Underground« eher aus bosnischer Perspektive gesehen habe, allein, vorm österreichischen Fernseher, ohne Horror-Kontext: Und ich finde ihn eigentlich ziemlich universal, würde ihn auch gar nicht nur auf den Balkan beziehen, sondern auf politische Manipulation überhaupt, dieses zweigeteilte, zweischneidige Leben ›oben‹ und ›unten‹, das Leben in einer kollektiven Lüge.

[Marković] Jetzt weiß ich auch, was mich daran stört. Du hast recht, das ist ein Belgrader Phänomen, dass nämlich diese kleine Schicht, die in Belgrad damals ein urbanes Leben führen wollte, sich wahnsinnig gegen alles Nicht-Städtische und Rurale abgegrenzt hat, abgrenzen musste. Bitte keine ›Volksmusik‹! Und bitte auch sonst nichts, was irgendwie nach Fleisch und Blut und Honig riecht. Und das spürt man in Belgrad immer noch.

[Dabić] Aber ganz egal ob Kusturica jetzt eher einen universalen Humanismus bebildern wollte, über einen zur Kenntlichkeit karikierten Balkan, so wie ich glaube, oder ob er hauptsächlich dem Balkan-Exotismus Vorschub leistet, insgesamt muss man doch sagen: Der Balkan, d. h. die Ereignisse der letzten Jahrzehnte, liefern halt einfach auch den Stoff dazu.

[Ullmaier] Wenn ich den Film 2020 in China mit englischen Untertiteln sehen würde, könnte ich vielleicht von diesem Exotismus abstrahieren, aber so bleibe ich doch befangen, einfach weil ich zwangshaft emulieren muss, wie – also: Slowenen würden den doch auch so sehen, so deutsch-studentisch, oder anders gesagt: ›Der Balkan‹ fängt doch immer gerade südlich von der Küche an, in der ich gerade sitze: In Deutschland in Österreich, in Östereich in Slowenien, in Slowenien in Kroatien, in Kroatien in Serbien usw.

[Dabić] Nur in Sarajevo nicht, da fängt der Balkan gleich in Sarajevo an, und man ist stolz darauf.

[Ostermayer] Drunter stimmt es aber wieder, denn der Istanbuler Intellektuelle sieht den Balkan unterhalb von Istanbul.

[Ullmaier] Das wäre ja auch gar nicht schlimm, wenn damit nicht fast zwangsläufig dieses paternalistisch-ästhetizistische Pattern verbunden wäre: Dass man sich über diesen ›Balkan‹ einerseits erhaben fühlt, während man dort andererseits – eben deshalb – die eigene Sau rauslassen zu dürfen meint. Das ist doch eine durch und durch perverse Haltung.

[Dabić] Ja, das sehe ich bei »Schwarze Katze, weiße Katze«, da dient das Klischee gar keinem anderen Inhalt, bei »Underground« sehe ich das aber eher als Begleitmusik für einen anderen Gehalt.

[Marković] Naja, wenn man Kusturicas weitere Entwicklung anschaut, bleibt das doch leider alles höchst verdächtig.

[Balkan-Kaffeepause]

[Ostermayer] Mir fällt die ganze Zeit schon etwas ein, auch wenn das mit der Diskussion von gerade nichts zu tun hat, nämlich die Ungleichzeitigkeit von Dörfern und avanciertester Musik. Wie das seit den 70er und 80er-Jahren, vorwiegend im Jazz, vor allem im avanciertesten Jazz, zusammenhängt, kapiere ich bis heute nicht. Es gibt in Österreich Nickelsdorf, es gibt Saalfelden, Ossiach, all diese Orte stehen bis heute für avancierteste Musik. Wie funktioniert das, dass solche Orte in einem internationa-

len Feld, von New York bis Toshinori Kondo bis zu Brötzmann, zu solcher Bedeutung kommen können, und zwar lange vorm Internet. Ich kann mich erinnern, wie ich Mitte der 80er-Jahre John Zorn in Nickelsdorf interviewt habe, und wie er Feuer und Flamme war von diesem Nest, das man in New York in seinen Kreisen durchaus kannte. Also, wenn ich je so etwas wie Heimatstolz gehabt hätte ... jedenfalls ging mir da das Herz auf, als ich hörte, wie man in Downtown Manhattan dieses burgenländische Dorf ernstgenommen hat: Da musste man gespielt haben.

[Ullmaier] Da kann man, nur als Materialbasis, für Deutschland ergänzen: dass es da ja schon die großen, aus städtischen Szenen herausgewachsenen Festivals gibt wie Frankfurt und Berlin; mindestens genauso wichtig aber waren und sind Provinzstädte, vor allem Moers, wo sich auf dem Festival seit den 70ern der Jazz-Weltgeist geballt hat, in einer Dichte, die man anderswo kaum je zu sehen bekommen hätte. Nicht zu vergessen auch Willisau, für die Schweiz. Aber erklärt sich das nicht einfach aus dem Wahnsinn inspirierter Einzelner, die da in der Pampa, von nichts sonst abgelenkt, so temporäre Super-Avantgarde-Brennpunkte schaffen?

[Ostermayer] Temporäre autonome Zonen – das sind Sternstunden, die einmal im Jahr aufleuchten, und eine monströse Bedeutung erlangen, kulturell. Und dann ist es wieder ein kleiner Grenzort, der nur in den Radio-Staumeldungen vorkommt.

[Marković] Eines der zwei Bücher, die in Belgrad in den 90ern im Museum für moderne Kunst erschienen, war übrigens – ausgerechnet – Hakim Beys »Temporäre Autonome Zone«.

[Ostermayer] Aber wir können uns darauf einigen, dass das eher ein personengebundenes Phänomen ist? [zustimmendes Gemurmel] Und diese Einzelkämpfer haben dann offensichtlich nicht das Problem, sich irgendwo in einem Nicht-Ort größer denken zu wollen, oder woanders hinzumüssen. Denn die arbeiten ja das Jahr über eh schon für das nächste Festival, und es sind ja faktisch immer nur ein paar Freunde und Freundinnen, die sich diese Sauarbeit antun, manchmal fast um Gottes Lohn. Und der einzige Gewinn ist, dass man einmal im Jahr all seine Lieblinge am Ort hat, also ein Fest-Prinzip – aber das ist schon ganz schön was!

[Ullmaier] Dazu gehört aber, wie du sagst, auch die Klugheit, zu wissen, dass es sinnlos wäre, mit dem ganzen Ding an einen ›größeren‹ Ort zu wollen, eine Klugheit, die viele größere Verbände, etwa die Popkomm, nicht haben; die ziehen nach Berlin und kacken da dann nach ein paar Jahren ab, erwartbar – wie so viele andere, kleinere, die in Berlin einfach verschwinden. Aber vielleicht wäre das auch die Gelegenheit, mal an den anderen Pol der Föderalismus/Zentralismus-Diskussion zu gehen, nämlich zum Zentralismus: Gut, von Frankreich haben wir wahrscheinlich alle zu wenig Ahnung, aber für Österreich weißt du, Fritz, es doch sehr genau, und hast es ja gerade schon in aller Härte gesagt: Wenn Fritz Ostermayer, als Repräsentant des Weltgeistes in Österreich, nur einmal im Jahr in Linz und Graz ist, dann sieht's dort offenbar nicht allzu gut aus ... [alle lachen]

[Ostermayer] Da musst du nicht mich fragen, sondern die Linzer und die Grazer Peer Groups, wie sehr die darunter leiden, dass da geographisch alles links und rechts an ihnen vorbeizischt.

[Ullmaier] Aber der Hardcore beispielsweise spielt in Östereich doch in Linz, im Kapu.

[Ostermayer] Das stimmt, das Kapu als letztes Refugium all dieser veganischen Körperertüchtigungsmetaltrashbands, die sich früher zu Tode gesoffen hätten und jetzt an Gesundheit irgendwann zugrundegehen werden ...

[Ullmaier] Wo aber alle ›ersten Konzerte in Östereich‹ stattfanden, von NIRVANA angefangen ...

[Ostermayer] Die Linzer bzw. die Angehörigen der Linzer Subkultur, oder was davon noch übrig ist erliegen – und jetzt schon in der Kindskindskindergeneration – noch immer diesem Mythos von Linz als Stahlstadt. Arbeiterkultur heißt dann immer: hackeln, werkeln, Dandyismus hat keinen Platz in unserer Denke, sondern immer: schaffe schaffe schaffe. Und wir holen uns dann auch die Musiker, die täglich zwanzig Stunden proben, damit sie so anarchistisch wie möglich klingen – dieser groteske Speedcore-Widerspruch: Ich muss Tag und Nacht proben, damit ich wie Gegrunze und wie reine Scheiße klinge. Als Skurrilität finde ich das natürlich faszinierend, naja ... und als Ideologie ist es eigentlich vielleicht sogar gerechtfertigt, denn was ist die Alternative? Linz – Erlebnisstadt! Wie im Ruhrpott: überall ›Erlebnisstädte‹. Da ist mir das kleine gallische Nest, was sich gegen diese touristische Zumutung stemmt, doch wesentlich lieber. Weil man da sieht: Hey, da gab es auch mal eine andere Kultur, die eben doch nicht nur aus hackeln, hackeln, hackeln bestand, sondern die auch viel zu tun hatte mit Kommunitarismus und Solidarität. Das Schöne an all diesen Subkulturinstitutionen war auch immer, dass alle oben im großen Schlafsaal

schlafen mussten, das Geld für Einzelzimmer im Hotel wurde lieber woanders investiert. Das habe ich immer gerne akzeptiert, weil ich wusste: Die leben ja selbst auch nicht in Saus und Braus, sondern für diese Infrastruktur. Und wenn das verlorenginge, fände ich das sehr sehr traurig. Und es wird leider verlorengehen, weil die Kinder der Kinder bald nicht mehr wissen, dass das je auch mal etwas anderes war als eine ›Erlebnisstadt‹, so wie St. Pölten immer schon.

[Ullmaier] Wenn man also heute in Großmugl zur Welt kommt, muss man als aufgeweckter Mensch nach wie vor früher oder später nach Wien. Und auch, wenn man aus Belgrad oder Sarajevo kommt, liegt Wien offenbar relativ nah. Und da würde mich interessieren: Wie erlebt ihr diese Struktur, in die man da hineinkommt?

[Ostermayer] Moment, bevor wir hier über Zuwanderung als künstlerische Positionierung reden, müssen wir von Zahlen reden: Österreich ist ja nicht größer als Bayern. Diese Unüberschaubarkeit von Deutschland, wie sie sich jetzt in Berlin spiegelt, wo man nur die Wahl hat: Untergeher oder Superstar, die gibt es ja hier gar nicht: Wenn du hier von Vorarlberg nach Wien kommst und ungefähr weißt, wo du da hin willst, ist es ziemlich leicht, da anzudocken. Also man muss im Selbstmanagement schon sehr, sehr schlecht sein, um in Wien überhaupt keine Nische zu finden. In der Musik zumindest. In der Literatur ist es natürlich was anders, denn wir haben ja keine Verlage ... Aber wenn du zu dem Rhiz-Wirten Herbert Molin gehst, mit einer selbstgebrannten CD oder MP3-Datei, wo etwas halbwegs Interessantes drauf ist, dann spielst du im nächsten Monat im Rhiz, also du kannst von 0 auf 2,7 – weil viel mehr ist es eh nicht – durchstarten. Aber das immerhin geht. In Berlin gibt es z. B. auch keinen Falter, sondern das zitty, was man überhaupt nicht lesen kann, weil alles viel zu viel ist. Hier dagegen ist es leicht. Natürlich ist es auch entsprechend leicht, hier zu versumpern.

[Ullmaier] Naja, auch in Berlin kann man leicht irgendwo andocken, aber doch eher von 0 auf 0,1, drei Zuschauer, leider kein zahlender. Und das Konzert, wo man selber hinwollen würde, ist – schon rein statistisch – häufiger an einem Ort, wohin zu fahren man gerade heute, weil ja leider auch die S-Bahn wieder am Arsch ist, keinen Bock hat. So wie gestern auch.

[Dabić] Das Problem hast du in Innsbruck nicht, da kommst du überall gleich hin. Da hast du ein Programmkino, mit zwei Sälen, und ich würde behaupten: Der filminteressierte Mensch wird in Innsbruck am Ende des Jahres mehr gute Filme gesehen haben als in Wien. Ich sehe jedenfalls, seit ich in Wien bin, ehrlich gesagt sehr viel weniger gute Filme im Kino.

[Ostermayer] Man will das ja gar nicht hören. Die Einschränkung der Möglichkeiten soll ein Vorteil sein? Aber es stimmt ...

[Ullmaier] Außer für Spezialisten, denn denen hat Berlin, inzwischen fast egal auf welchem Gebiet, schlicht mehr zu bieten.

[Marković] Also, wir können uns jetzt natürlich alle für die Vorteile der Kleinstadtzensur begeistern, und ich kenne das ja auch, aber was ich in diesem Zentralismus-Zusammenhang viel interessanter finde, ist, wie bestimmte Städte inzwischen nur noch relativ zu anderen zu existieren scheinen, so wie z. B. Köln. Das habe ich neulich dort ganz stark beobachten können: In Köln gibt es keinen Satz mehr über Köln, der nicht Berlin beinhaltet.

[Dabić] Ganz ähnlich wie bei Sankt Petersburg und Moskau. Vielleicht nicht ganz, aber doch so, dass sich Sankt Petersburg vollkommen über Moskau definiert, Moskau sich aber nie – und sei es auch nur zufällig – über Sankt Petersburg. Die Petersburger müssen immerfort beweisen, dass sie auch wer sind, und es ist wichtig, dass du in Sankt Petersburg geboren bist und über Moskau schimpfst, und in Moskau hört man nur: »Ah, toll, Sankt Petersburg, ein nettes Ausflugsziel, mal für ein Wochenende ...«

[Ostermayer] [lachend ins Gelächter] O Scheiße, wie ›mein Graz‹! So will ich aber nicht rüberkommen!

[Ullmaier] Naja, aber es ist schon so, dass in Deutschland – obwohl, das wäre jetzt eigentlich schon der andere Tisch, aber der neue Zentralismus kennt offenbar keine Grenzen – also dass da allerorten darüber diskutiert wird, ob bzw. eigentlich nur noch wann man nach Berlin muss und was da los sei oder nicht, während umgekehrt die ›Berliner‹ – je hohler sie sind, desto outrierer – zunehmend auch so eine touristische Anmutung von Restdeutschland entwickeln: als Wüstenei, wo man mal hinfahren kann, für einen Tag, im Zweifelsfall zu den Eltern, zu Weihnachten. Also eine Strukturverschiebung in Richtung des Frankreich-Modells, wo man seit jeher seine Professur in der Provinz hat, dégoutant, aber selbstverständlich nie auf die Idee käme, da drei Minuten mehr als unabdingbar zuzubringen, weil menschliches Leben außerhalb von Paris nicht denkbar ist.

[Marković] Aber es stellt sich schon die Frage: Wie funktioniert diese Gravitation? Nehmen wir an, ich komme von irgendwo, bin niemand, hab nichts, bin auch nicht aus irgendeiner Kulturszene, sondern habe nur die üblichen Überlebensabsichten. Wo gehe ich dann hin? Natürlich nach Berlin, denn da gibt es auf jeden Fall *irgend*was. In Mainz dagegen überlebe ich nicht, wenn ich da einfach so ankomme.

[Ullmaier] Vielleicht gerade doch – solange du wirklich keine kulturellen Ambitionen hast. Einfach weil es da eher einen Job gibt. Weil im Rhein-Main-Gebiet halt Geld ist.

[Marković] De facto vielleicht, aber so funktioniert das nicht. Die Migranten gehen nicht in kleine Städte, auch die ganzen Ex-YU-Leute gehen nach Wien. 90 Prozent leben in Wien, die gehen nicht nach Gmunden.

[Ullmaier] Also innerhalb von Deutschland hat sich das, glaube ich, inzwischen rumgesprochen, auch durch die vielen Rückkehrer, die es doch mittlerweile gibt: dass es zwar super ist, nach Berlin zu gehen, wenn man Rentner ist oder württembergischer Apotheker-Spross, also seinen Unterhalt nicht selbst erwirtschaften muss; dass man andernfalls aber schon wirklich eine eigenwertige Mission verfolgen sollte – und sei es, bloß cool abzuhängen.

[Ostermayer] Trotzdem verstehe ich mittlerweile jeden München-Flüchtling, und zwar nicht, weil München so exorbitant tot oder hässlich wäre, die haben auch eine Szene – überall gibt es ja wunderbare Subszenen; sondern weil man halt für alles, was man in Berlin für 500 Euro kriegt, in München 800 braucht. Berlin ist deshalb nach wie vor ein legitimer Fluchtpunkt.

[Dabić] Ich glaube, dass man diese Migration in einen größeren Ort oder ein anderes Land viel stärker individualpsychologisch analysieren muss und nicht nur über diese kollektiven Phantasmen oder ökonomischen Rahmenbedingungen. Diese Sehnsucht nach Ortswechsel haben viele Leute doch ganz unabhängig davon, wo sie herkommen, egal, ob es ihnen da gutgeht oder schlecht. Manche Leute wollen in einem gewissen Alter einfach weg. Deswegen gibt es ja diese ganzen Austauschprogramme, sonst würden die Leute weitaus Schlimmeres auf sich nehmen. Schließlich geht es doch auch darum, die eigene Biographie aufzuwerten, und zwar nicht nur für irgendwelche Karrierezwecke, sondern vor allem vor sich selbst, um sich zu beweisen, dass man das schafft. Das muss gar nichts Rationales sein, und deshalb muss man an dem neuen Ort auch gar nicht unbedingt mehr hinkriegen, als man in der eigenen Stadt geschafft hätte.

[Ostermayer] Also wo ich herkomme, wollen die allerwenigsten weg. Die wollen nicht einmal ins Nachbardorf ziehen, weil sie dann ihre Freunde nicht mehr jeden Tag sehen. Und die haben genauso die Matura, das sind nicht nur die völlig Dumpfen. Aber sie wollen halt von der Mama nicht weg, und kriegen eh schon das Haus gebaut, im Dorf, und die bleiben dann auch ewig – und das ist die große Mehrheit, die sich gar nicht vorstellen kann, jemals den Ort zu wechseln.

[Dabić] Sicher, aber von den Leuten rede ich gar nicht, sondern von den anderen. Und da, also unter denen, die so angelegt sind, dass sie irgendwann doch wegwollen, muss nicht jeder irgendwelche rationalen, diskutierbaren Gründe haben.

[Marković] Man hat schon immer Gründe, warum man weg will, wenn auch vielleicht bloß negative.

[Ostermayer] Ich hatte damals äußerst gute Gründe, wegzugehen aus Schattendorf.

[Dabić] Ok, ich weiß auch nicht, ob ich jemand gewesen wäre, der aus Sarajevo weggegangen wäre, wenn ich nicht gemusst hätte …

[Marković] Wenn ich, wie schon die ganze Zeit, versuche, festzustellen, wovon wir hier eigentlich reden, dann scheint mir: Das, worum wir immer kreisen, ist nur eine ganz bestimmte Gruppe von Menschen, nämlich die, die so einen Ortswechsel mal absolviert hat, oder auch mehrmals, mit einer Tendenz zur jeweils nächstgrößeren Art von Stadt, wie bei Lou Reed: »There is only one good thing about small town / you know that you want to get out.« Wir reden also weder von den Leuten, die eh immer dablieben, noch von den wirklichen Flüchtlingen.

[Ullmaier] Auf jeden Fall, wir meinen implizit so eine – allerdings inzwischen relativ große – Untergruppe von mehr oder weniger ›frei‹ beweglichen Leuten. Numerisch sind die zwar nicht unbedingt repräsentativ, kulturell aber, zumindest in den postindustriellen Staaten, offenbar schon. Wichtig ist dabei vielleicht auch, dass man beim ersten Mal gar nicht weiß, was anderswo überhaupt anders ist und was doch gleich bleibt; und auch vielleicht erfährt, dass in der zehn Mal so großen Stadt nicht unbedingt zehn Mal so viel los ist.

[Marković] Der Ortswechsel ist ja immer auch ein Glücksspiel. Wenn du in eine größere Stadt gehst, hast du natürlich mehr Chancen, auf etwas – für dich – wirklich Außerordentliches zu stoßen. Wenn man sich New York vorstellt, mit allem, was man darüber weiß, sagt man sich: Aha, da gibt's jetzt mehr

als in Wien, und wer weiß, vielleicht treffe ich da auf so etwas, was es hier einfach gar nicht gibt. Das ist der rationale Kern an diesem Traum. Eine Art Tombola.

[Ostermayer] Meine vorhin erwähnte ehemalige Fluxus-Band-Mitgliedin, die dann nach New York gegangen ist und da bei MTV war, hat zu mir damals gesagt: Fritz, du musst dringend nach New York, dein Wahnsinn würde hier total ankommen! Aber mir war damals schon klar, dass es da so viele und so wahnsinnige Wahnsinnige gibt, dass mein bisserl Wahnsinn da zwangsläufig untergehen müsste. Sie hatte einfach ihre Nostalgie – mit mir als Wiener Wahnsinnigem – mit der dortigen Wahnsinnigenszene verwechselt, die sie – als jemand, der 18 Stunden am Tag für MTV gearbeitet hat – real kaum kannte. Soviel zum Thema »New York wartet auf uns«.

[Ullmaier] Wenn ich zurückdenke, worüber wir bislang geredet haben, dann ging es bei fast allem um reale Differenzen zwischen realen Orten – und das war ja auch so gewollt; also zu analysieren, inwieweit es, abhängig von einem Zeitindex natürlich, aber eben doch, einen Unterschied macht, ob man in Sarajevo ist, in Belgrad, Wien oder New York – wobei ich mich frage, wie zufällig es ist, dass wir London nie erwähnen, aber egal. Nun könnte man jedoch, etwas zugespitzt, behaupten, dass es seit der Mainstreamisierung des Internets eh zunehmend wurscht ist, wo man sich real befindet; auch dass es immer weniger diese zentralen z. B. Radio- oder Print-Orte gibt, wo ›alles‹ stattfindet, diese wenigen, aber großen Fenster zur Welt, sondern stattdessen – gleich von wo – den einen, selben Zugang, nämlich das Internet, der aber enorm diversifiziert ist, nach Medien, Sprachen, Inhalten, Formaten. In der Summe hieße das, dass der reale Ort in dem Maße, wie das Internet an Bedeutung gewinnt, sich mehr und mehr erübrigt, irgendwann vielleicht egal ist. Und die Frage, die dann alle Herkünfte und Altersstufen gleichermaßen betrifft, ist: Wie erlebt ihr das? Oder genauer: Gibt es nicht doch Korrelationen zwischen dem Realort resp. der eigenen Ortsspur und der Art, wie man sich in der virtuellen Welt bewegt bzw. nicht?

[Ostermayer] Wir brauchen ja nur drei Minuten zurückzugehen: Warum wäre denn Berlin trotzdem das Gravitationszentrum, wenn durch das Netz doch eh längst alles disloziert und gleichberechtigt wäre? Meine Frage wäre eher: Fehlt uns die große Samstagabend-Show? Die große Samstagabend-Show als Ereignis, das die in ihren tausend Kanälen Dislozierten temporär vereint, als gemeinsames ›Jetzt schauen!‹ – was für mich, als alten Mann, der das in den 60ern noch von Hans-Joachim Kulenkampff serviert bekam, nicht in der traurigen Gottschalk-Schwundstufe, unheimlich schön war, vom Gefühl her.

[Marković] Eurovision?

[Ostermayer] Sicher, immer Eurovision! Aber entscheidend ist, dass es von allen Klassen gemeinsam geschaut wurde – also gerade kein globales Dorf, wie bei McLuhan, sondern eine globale Stadt. Das Internet ist dagegen wie ein riesiger Rosinenkuchen, der zwar unendlich mehr zu bieten hat als Kulenkampff, aber die Vernetzung ist eine solipsistische, oft traurige. Und wichserische.

[Marković] Das heißt, das Stadtgefühl wird mehr und mehr eine Vergangenheit, an die wir uns erinnern, wenn auch vielleicht nicht mehr persönlich. Und das kommt daher, dass es zu wenige zentrale Punkte gibt, wo die Zeit noch zeitgemäß erscheint.

[Dabić] Umgekehrt befreit das Internet einen natürlich auch, nämlich aus der Intensität einer realen schlechten Gegenwart. Zu bestimmten Zeiten früher hätte ich das Internet sehr gut gebrauchen können …

[Marković] Was im Internet verloren geht, ist letztlich das Ereignis. Wobei ich die Letzte bin, die irgendwelche Phobien hätte vor neuen Medien, mir macht das sehr viel Freude, und ich entdecke da auch viel. Aber dieses starke Hier-und-Jetzt, dieses: Ich *muss* zu dieser Band! – das finde ich da nicht. Aber vielleicht liegt das sogar bei mir auch schon am Alter. Wir brauchen Sechzehnjährige am Tisch!

[Ostermayer] Naja, ich kenn doch einige Sechzehnjährige, und sehe, dass die solche Fragen gar nicht stellen. Und wenn die Fragen aussterben, ist das für mich schon ein Problem. Stattdessen sehe ich da, auch bei jüngeren Rundfunk-Kollegen, eine irrsinnige Beschleunigung und auch Hysterisierung der Kanäle, mit denen man die eigene Gegenwart zufunkt.

[Dabić] Aber sie haben ja auch recht, denn es ist ja immer Arbeitszeit, immer kann der nächste Auftrag reinkommen …

[Ostermayer] Und während der Computerarbeitszeit ist immer gleichzeitig auch Nebenfenster-Freizeit. Aber das ist natürlich schon das übernächste *testcard*. Für die Ortsfrage ist das Resultat doch bloß, dass man sich für sein Provinzlertum jetzt nicht mehr schämt. So wie auch sonst für nix mehr. Der paradoxe Effekt ist eher, dass die aktuellen Ultra-Präsentisten in Berlin mit ihren 14 Apps jetzt auch nicht mehr wirklich präsent sind. Und dann kann man ja auch gleich in Mainz sitzen bleiben.

SOUND, ORTE UND LANDSCHAFTEN

EIN VERSUCH DER RELATION

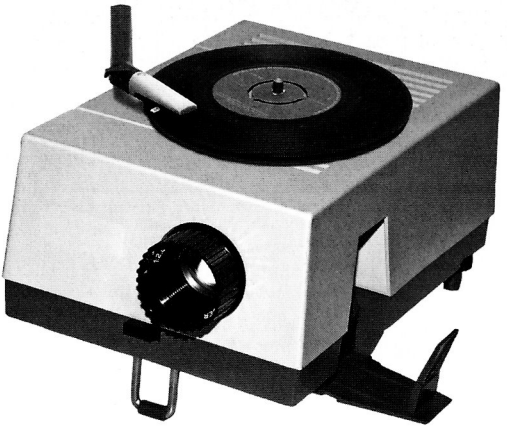
Matthias Rauch

Man könnte beinahe beliebig eine Tonträger-Rezension heranziehen und würde hier mit großer Wahrscheinlichkeit eine Referenz auf bestimmte Städte, Viertel, Straßen oder ganze Landschaftsformationen finden. Die unterstellte Verbindung von Musik und Ort ist dabei eine meist triviale: ist Band XY aus Seattle oder Hamburg, dann wird häufig unterstellt, dass sie auch so klingt bzw. so zu klingen hat. Doch dieser Beschreibungsmodus beschränkt sich keineswegs auf Musik aus Städten. Vor allem Musik, die gerade nicht urbanen Räumen zuzuordnen ist, umschreiben Rezensenten gerne mit Verweisen auf die spezifische Topographie der Herkunftsregion der Künstler. Kommt die Band aus einer Gegend, die als exotisch oder landschaftlich herausstechend empfunden wird, ist die Landschaftsmetapher scheinbar zwingend. Die offensichtlichsten, weil breitenwirksamsten Beispiele sind hier sicherlich Island und die »Wüstenmusik« von CALEXICO, FRIENDS OF DEAN MARTINEZ oder GIANT SAND. Doch handelt es sich hier lediglich um faule journalistische Zuschreibungen oder stellt die Musik selbst tatsächlich eine solche Verbindung her? Und wenn sie das tut, geschieht dies ausschließlich über visuelle Verweise durch die Artwork- oder Videoclipästhetik oder durch die Texte oder ist es vielleicht auch möglich, Orte durch Sound zu repräsentieren? Der Musik scheint es leichter als anderen Medien zu gelingen, Grenzen zu überschreiten. Doch trotz dieser Mobilität ist Musik nicht ortlos. Sie entsteht an spezifischen sozialen und geographischen Orten, und diese Orte sind nicht zu unterschätzende Faktoren ihres textlichen, visuellen und klanglichen Designs.[1]

Es soll daher gerade nicht gefragt werden, welchen Beitrag Musik zum Bild einer Stadt leistet bzw. wie Popmusik zunehmend für die Zwecke des Kulturstandortes und des Stadtmarketing instrumentalisiert wird.[2] Vielmehr ist die Frage, welche Rolle Popmusik bei der Entfaltung imaginärer Orte und Landschaften spielt, und was die Besonderheit des Sounds im Rahmen einer dynamisch vermittelten Sound-Ort-Beziehung ist. Wie repräsentieren und kommunizieren Sounds? Um diese Fragen näher zu beleuchten, empfiehlt es sich, einen kurzen Blick auf mögliche kulturwissenschaftliche Repräsentationstheorien von Klanglichkeit zu werfen. Die Schwierigkeit einer solchen Annäherung liegt insbesondere darin, dass die herkömmliche kulturwissenschaftliche Formel von der Lesbarkeit des Objekts als »Text« im Falle von Sound nur bedingt greift, wie Christoph Mager herausstellt: »Es steht kein gewöhnliches semiotisches Instrumentarium zur Verfügung, mit dessen Hilfe Musik als Bedeutendes (Signifikant) zu bedeutenden Konzepten und Ideen (Signifikaten) in Beziehung gesetzt werden können.«[3] Die häufig gestellte Forderung nach einer Verbindung aus notationsbasierter Analyse und kulturwissenschaftlichen Repräsentationsmodellen kann für diesen Text nicht geleistet werden.[4]

Es steht außer Frage, dass bestimmte Musikgenres einen expliziten Ortsbezug aufweisen und eine wichtige Rolle in der Aushandlung von räumlich definierten Identitätsformationen einnehmen. So ist etwa HipHop kaum ohne die rekurrenten Verweise auf Stadt, Viertel oder eigenen Block zu denken, die maßgeblich zur Formung eines imaginären urbanen Raums beitragen.[5] Allerdings werden diese Verweise vor allem durch textliche und visuelle Präsentationsformen geschaffen und die Frage, ob eine gewisse klangliche Organisation ebenso zur Repräsentation von Urbanität beiträgt, wurde bislang weitgehend vernachlässigt.

Will man Klanglichkeit und Orte in Beziehung setzen, kommt man nicht umhin, theoretische Diskurse aufzugreifen. Zwei mittlerweile sehr bekannte und zentrale Theorien zur Repräsentationalität von Musik gehen auf Theodor Adorno und Jacques Attali zurück. Beide Ansätze sollen hier nur sehr kurz angeführt werden, um zu verdeutlichen, warum sie für eine weiterführende Diskussion der Repräsentativität von Musik nur bedingt geeignet sind. Obwohl sich beide Theorien in einigen Punk-



ten zwei-
fellos unterscheiden,
lassen sich doch Parallelen aus-
machen. So gehen sowohl Adorno als auch
Attali von einem engen Zusammenhang zwischen gesell-
schaftlichen Verhältnissen und den musikalischen Formen aus. Die Repräsentations-
funktion von Musik erschließt sich also primär in der je spezifischen Form, durch die sich nicht nur die jeweiligen gesellschaftlichen Machtverhältnisse und Antagonismen ablesen lassen, sondern durch die sich – zumindest bei Adorno – auch eine Kritik genau dieser Verhältnisse bewerkstelligen lässt.[6] Bei Adorno tritt die Musik in ein Spannungsverhältnis ein, wobei Musik ein Ergebnis gesellschaftlicher Kontexte ist, zugleich aber nicht vollständig durch diese Kontexte determiniert ist. Denn das Kunstwerk ist für Adorno eine weitgehend abgeschlossene Entität, deren Ästhetik sich daran bemisst, inwiefern sie die widersprüchlichen und antagonistischen Tendenzen der Gesellschaft thematisieren, verhandeln und vor allem auch kritisieren kann. Es ist keine Neuigkeit, dass Adorno die populäre Musik nicht nur aufgrund ihrer vermeintlich standardisierten Form und ihrer inhärenten Statik ablehnte. Durch die Warenförmigkeit populärer Musik erschien sie ihm als ein perfektes Instrument zur Verschleierung gesellschaftlicher Verhältnisse. Die Funktion der populären Musik ist in Adornos Lesart die konsequente Ablenkung und daher auch die Affirmation bestehender gesellschaftlicher Hierarchien.[7]

Wie bereits erwähnt, proklamiert auch Jacques Attali in seiner Abhandlung *Noise. The Political Economy of Music*, einem Standardwerk der noch jungen *Sound Studies*, eine enge Verbindung zwischen Musik und Gesellschaft. Wie auch Susan McClary in ihrem Nachwort feststellt, verdankt Attali viele seiner innovativen Thesen der theoretischen Vorarbeit Adornos.[8] Attali geht in seinen Überlegungen jedoch noch einen Schritt weiter und stellt nicht nur eine enge Verbindung zwischen gesellschaftlichen Verhältnissen und musikalischer Form her, sondern spricht der Musik eine prophetische Qualität zu. Attalis These zufolge nimmt Musik gesellschaftliche Strukturen und deren ökonomische Organisationsformen vorweg, bevor sie in der materiellen Welt überhaupt Form annehmen können, da sie eine enorme Bandbreite an gesellschaftlichen Veränderungen in einem Code zu vereinen vermag.[9] Stimmt er mit Adorno hinsichtlich der verheerenden Wirkung der Warenförmigkeit und der damit einhergehenden Standardisierung von Musik überein, so zeigt sich Attali doch wesentlich aufgeschlossener gegenüber Neuer Musik und popmusikalischen Strömungen. Attalis Abwertung der Wiederholung als ästhetisches Mittel, das er als totalitäre Konsequenz der politischen Ökonomie der Massenkultur versteht, ist zweifellos verkürzt gedacht. Denn Wiederholung ist ein zentraler Bestandteil aller afro-amerikanischen Musik und lässt sich nicht hinreichend mit den Prozessen industrialisierter Standardisierung erklären.[10] Attali hat jedoch nicht nur eine Theorie über Musik vorgelegt, sondern erstmals versucht, *durch Musik* zu theoretisieren und damit Klang als Medium der Welterschließung und Weltaneignung ernst zu nehmen. Diese Herangehensweise wurde durch das Visualitätsprimat der Moderne bisher fast völlig vernachlässigt.[11]

Ich will nachfolgend Malte Friedrichs Vorschlag folgen und auf die Ansätze des amerikanischen Musikphilosophen Peter Kivy zurückgreifen, um sowohl der Frage der Repräsentationsfunktion von Klanglichkeit näher zu kommen, als auch zu ergründen, wie diese möglicherweise im Verhältnis zu Orten und Landschaften steht.[12] Vorausgeschickt werden muss, dass Kivys Überlegungen sich

ausschließlich auf die westliche Klassische Musik beziehen und damit nicht ohne weiteres auf Popmusik übertragbar sind. Wie Kivy sehr überzeugend herausarbeitet, kann Musik allenfalls innerhalb einer strukturellen Isomorphie (Ähnlichkeit) repräsentieren. Die musikalische Struktur muss in ihrer Komplexität also dem darzustellenden Objekt bzw. Phänomen ähneln. Dabei meint Kivy natürlich nicht die relativ simple klangliche Nachahmung durch bzw. als Sound – man denke hier beispielsweise an das Sampeln von Polizeisirenen in Hip-Hop-Songs oder das Imitieren des Klangs von Maschinen im Industrialgenre – sondern eine strukturelle Analogie.[13] Dabei ist es nicht nötig, dass die Musik das Darzustellende klanglich nachahmt, sondern eben in seiner strukturellen Beschaffenheit abbildet. Allerdings spricht Kivy auch nur von Repräsentation, wenn eine gewisse Darstellung vom Autor oder Komponisten intendiert war.[14] Bei seiner Überlegung, auf welche Weise Musik auch Repräsentationsfunktionen einnehmen kann, legt Kivy einen entscheidenden Zwischenschritt ein, der es ihm ermöglicht, diese These plausibel zu machen. Musik ist nach Kivys Auffassung nicht selbst Ausdruck von Gefühlen, sondern – ähnlich der Sprache – ein Mittel, diese zum Ausdruck zu bringen. Er veranschaulicht dies mit Beispielen wie dem traurig dreinschauenden Bernhardiner oder der geballten Faust. Das Bild des »traurigen« Bernhardiners ist nicht Traurigkeit, sondern stellt diese dar, in derselben Art und Weise wie die geballte Faust als ein Ausdruck von Wut oder Zorn gelesen werden kann. Laut Kivy kann Musik selbst weder traurig noch wütend sein, sie ruft lediglich individuelle Erfahrungen und Erinnerungen hervor, die wir mit Traurigkeit oder Wut verbinden.[15] Der Hörer erkennt also die dargestellten Emotionen und verbindet sie mit seinem individuellen Erfahrungshorizont. Natürlich ist auch diese Wirkungsweise von Musik maßgeblich von kulturellen und sozialen Konventionen bestimmt. Wie wir das klangliche Material in Bezug auf seinen emotionalen Gehalt verstehen und in unsere »Gefühlswelt« integrieren, ist immer schon kulturell kodiert. Jedoch behauptet Kivy damit keineswegs, dass die Funktion der Illustration bzw. Repräsentation bei Musik im Vordergrund stünde. Das Gegenteil ist der Fall. Doch das impliziert natürlich noch lange nicht, dass Klang nicht auch eine repräsentative Funktion einnehmen *kann*. Selbstverständlich ist es wahrscheinlicher, dass die klanglichen Repräsentationen erkannt werden, wenn durch textliche oder bildliche Formen darauf verwiesen wird, beispielsweise durch Songtexte, Songtitel, Album-Artwork oder die mediale Präsentation der Künstler.

Ausgehend von diesem Modell klanglicher Repräsentation versucht Malte Friedrich urbane Reflektionen im Rap, Punk und Techno nachzuzeichnen. Er bezieht sich hierbei auf drei ästhetische Prinzipien: Lärm, Montage, und Rhythmus.[16] Obwohl die Gleichsetzung dieser Prinzipien mit dem urbanen Erfahrungsraum nicht der Komplexität von Kivys These entspricht, erweitert Friedrich die Fragestellung überzeugend auf die Sphäre der populären Musik und ihrer möglichen Ortskorrelation. Harmonie und Melodie als Grundgerüste der westlichen Kunstmusik werden in diesen Musikgenres zugunsten der genannten Prinzipien in den Hintergrund gerückt. Kivy leitet die Korrespondenz zwischen darzustellendem Objekt und Musik primär über die ausgefeilten Melodien und komplexen Harmonien der westlichen Kunstmusik ab, also einer primär vertikalen musikalischen Struktur. Diese trifft man in der Popmusik nur bedingt an. Friedrich betrachtet Lärm als konstitutives Merkmal des Soundscapes der modernen Stadt und schließt daraus, vielleicht etwas verkürzt, auf einen Zusammenhang zwischen diesen Stilen und Urbanität. In der Montage als ästhetischem Prinzip von Rap und Techno sieht Friedrich eine strukturelle Isomorphie zum urbanen Raum. Aufgrund der Diversität der Stadt mit ihrer Fülle an verschiedenen Kulturen, Ästhetiken und Stilen, die sich hier verdichten, sich gegenseitig beeinflussen und doch nicht ineinander aufgehen, stiftet Montage eine einleuchtende Metapher jener Korrespondenzverhältnisse, denn durch sie »wird es möglich,

die in den Städten anzutreffende Überlagerung von Kulturen, Klängen und Praktiken in Musik darzustellen.«[17] Für den Rhythmus gestaltet sich der Bezug zur Stadt schwieriger. Friedrich merkt konsequenterweise an, dass er bei allen drei Musikstilen vergleichsweise strukturiert ausgebildet ist, und dergestalt eben nicht im Sinne einer strukturellen Isomorphie mit dem urbanen Erfahrungsraum korrespondiert. Die Rhythmen der Stadt sind ungleichmäßig, wirr, überlagernd und folgen nicht einem zentralen Ordnungsprinzip. Dennoch wird der Bezug zur Stadt nicht aufgegeben, sondern sozusagen als Relation ex negativo angeführt: »Der Rhythmus lässt sich andererseits als Prinzip charakterisieren, das negativ mit dem kakophonen und Vergemeinschaftung erschwerenden Stadtraum korrespondiert. So kann man im Hören in eine perfekte und idealisierte Stadtatmosphäre eintauchen, die es an jedem Ort der Welt ermöglicht, ein intensives In-der-Stadt-Sein zu erleben.«[18] Auch wenn das etwas überspitzt anmutet und für die Rhythmuserfahrung sicher nicht das Eintauchen in den imaginären Stadtraum im Vordergrund steht, lässt sich mit diesen Prinzipien doch eine gewisse Relation zum Städtischen herstellen.

In ähnlicher Weise müsste sich jetzt auch eine Verbindung zwischen klanglichen Strukturen und Landschaftsformationen herstellen lassen, wie man sie in Rezensionen immer wieder vorgesetzt bekommt. Es überrascht nicht, dass diese Verweise natürlich nicht aus der Musik selbst abgeleitet werden, sondern aus den die Musik umgebenden Diskursen. Woher die Band kommt und wie sie sich diesbezüglich inszeniert, sind selbstverständlich die maßgeblichen Orientierungspunkte, wenn es um die Beschreibung und Einordnung von Popmusik geht.

So schreibt Nina Töller symptomatisch über das CALEXICO-Album *Carried To Dust*: »Einfach Augen zu, und die Bilder kommen von ganz alleine. Eine Hochzeit in einem mexikanischen Dorf, abgerissene Gestalten, die sehnsüchtig durch den Grenzzaun ins ›gelobte Land‹ USA starren, ein klappriger Cadillac, der über schnurgerade Highways und durch Geisterstädte rollt, während die Sonne glutrot mit dem endlosen Wüstenhorizont verschmilzt … Neu ist das, was da im persönlichen Kopfkino zu ›Carried To Dust‹ abläuft, natürlich nicht. Aber es ist so schön schwermütig, so stimmungsgeladen und bildgewaltig, dass man diesen Film noch mal sehen will.«[19] CALEXICOS Musik und ihre Inszenierung scheinen nicht nur eine generelle Bildlichkeit der Musik nahe zu legen, sondern eine Verortung in der Wüste des amerikanischen Südwestens unumgänglich zu machen, wie auch das folgende Beispiel verdeutlicht: »Irgendwo da draußen, in den unendlichen Weiten der Wüste, liegt Tucson. Früher nannte man das den ›Wilden Westen‹. Doch mit Karl Mays Indianerromantik hat die staubtrockene Wirklichkeit in Arizona nicht viel gemein. Es ist eine Einöde. Langweilig. Eigentlich gibt es für die Bewohner nur drei Möglichkeiten: Sie lernen Schießen, werden Alkoholiker oder gründen – zur sinnvollen Abwechslung – eine Band. […] In staubigem Country und durchscheinendem Jazz, in süßlichem Mariachi und dezentem Rock. All das fließt auf *Feast of Wire* in ein ganz eigenes Bild zusammen. Landschaftsmalerei mit Gitarre und Jazzbesen. Es ist offensichtlich kein leichtes Brot, dieses Leben im amerikanischen Südwesten. Doch CALEXICO fühlen sich wohl. Sie genießen die kleinen Nadelstiche, das Salz der Tränen und die vielen Seufzer, die fast schon Bestandteil der Landschaft sind.«[20] Interessant ist hier insbesondere die Relation zur Landschaft, die der Rezensent in seinem Text postuliert. Nach einer kurzen Beschreibung des vermeintlichen »Herkunftsortes« der Musik, der aus sich heraus schon die Notwendigkeit des Musizierens mit sich zu bringen scheint und weitgehend auf grundlegenden amerikanischen Mythen und Stereotypen aufgebaut ist, wird die Relation der Musik zu dieser Region herausgestellt. Zum einen wird von Landschaftsmalerei gesprochen und zum anderen von einer Reflektion der Schwere und Melancholie, wie sie die besagte Landschaft hervorbringe, die die Musik dann konsequenterweise auch widerspiegele. Der amerikanische Kritiker Josh Kun schlägt in dieselbe Kerbe, wenn er in einer Rezension zu *The Black Light* von Victor Gastehums Cover-Artwork sagt, es sei »a collection of imaginary

Southwest
desert noir tunes
full of dusty spaghetti-Me-
xican guitar strums and mariachi
trumpets«.[21]

Es stellt sich also die Frage, welche klanglich-ästhetischen Prinzipien sich in Verbindung bringen lassen mit dem Bild der Wüste und der Assoziation der vereinzelten Siedlungen im amerikanischen Südwesten. Wer schon einmal in Tucson, Arizona war, weiß übrigens, dass sich die Atmosphäre dieser Stadt mit über einer Million Einwohnern keineswegs mit der bemühten Wüstenmetaphorik deckt. Es scheint – abgesehen von textlichen und bildlichen Inszenierungen – auch in der Musik strukturelle Isomorphien zu geben, die eine Verbindung zwischen Wüste und der Musik Calexicos nahelegen. Dabei ist diese Verbindung keinesfalls nur bei einer Band wie CALEXICO zu beobachten – die lediglich ihrer Anschaulichkeit wegen ausgewählt wurde –, sondern auch bei einer weiteren Band aus Tucson: FRIENDS OF DEAN MARTINEZ. In seiner Rezension des Albums *Lost Horizon* schreibt Joe Tangari ironisch selbstreflexiv und doch äußerst treffend: »Writing a review of FRIENDS OF DEAN MARTINEZ without mentioning the desert is like writing a book without the letter ›e‹ – it can be done, but it's difficult and time-consuming. [...] Really though, discussing music, especially instrumental music, in environmental terms is a pretty good way to get a point across, so let's get it on: this band's music has always conjured wide-open, arid spaces, in scorching daylight and frigid night time alike. And their latest album, *Lost Horizon*, finds them still exploring familiar environs.«[22] Auch bei der instrumentalen Musik von FRIENDS OF DEAN MARTINEZ steht die Wüste mit ihrer Assoziation von beißender Hitze, klirrender Kälte und weiten, kargen Landschaften im Vordergrund des Vergleichs. Bei einem genaueren Blick auf die Musik der beiden Bands lässt sich durchaus eine Relation der strukturellen Isomorphie im Sinne Kivys ausmachen. Bei FRIENDS OF DEAN MARTINEZ fallen sofort die sehr weitläufigen und langgezogenen Melodiebögen auf, die von ebenfalls sehr behäbig wechselnden Harmoniestrukturen geführt werden. Die Assoziation der Weite und Unbegrenztheit wird überdies durch sehr stark im Hall schwimmende Figuren verstärkt, wobei sich mögliche scharfe Konturen im Klangbild überlagern und damit abgemildert werden. Jede musikalische Figur scheint fast ungehindert zu verhallen, sich an keinen Grenzen zu brechen. Länger anhaltende Dissonanzen lassen sich bei FRIENDS OF DEAN MARTINEZ kaum finden, sodass sich der Eindruck des Behäbigen und des »Zeitlosen« einstellt, der sich ebenfalls als strukturelle Isomorphie zur Wüste lesen lässt. Dazu passt, dass sich die rhythmischen Strukturen weitgehend sehr geradlinig verhalten und stets eine ruhig fortschreitende Kontinuität entfalten.

Im Falle von CALEXICO gestaltet sich das musikalische Bild keinesfalls identisch, aber doch ähnlich. So wird auch hier viel mit offenen Akkorden gearbeitet, die relativ ungehindert verklingen und auch die Melodiebögen sind bei CALEXICO stets weitschweifig. Jedoch sind die rhythmischen Strukturen weitaus ausgefeilter, weniger monoton und weniger sphärisch offen angelegt. Allerdings wird durch diesen Charakter der fortschreitenden Rhythmik auch eine gewisse Mobilität suggeriert, die sehr häufig mit den Weiten der Wüste in Verbindung gebracht wird. Auch etwaige Dissonanzen, die das harmonisch fortschreitende musikalische Bild ins Wanken bringen könnten, findet man bei CALEXICO so gut wie nicht. Und es überrascht auch nicht, dass die Band ebenfalls sehr gerne mit Halleffekten arbeitet, die vor allem von den Gitarren benutzt werden. Sie verstärken das Gefühl von Weite zusätzlich. Dabei ist wichtig zu bemerken, dass es sich genauso wie bei FRIENDS OF DEAN MARTINEZ um einen sehr begrenzten und restriktiv eingesetzten Hall handelt, der in exzessiverer Ausführung natürlich völlig andere Effekte zeitigen kann. Weiterhin lässt sich der Gesamtklang der Band als ungemein warm, harmonisch und raumgreifend beschreiben, allesamt Eigenschaften, die in struktureller Isomorphie zur Wüstenlandschaft gelesen werden können. Ein Aspekt tritt bei CALEXICO jedoch wesentlich deutlicher in den Vordergrund. Obwohl rein strukturell gesehen eine Band wie FRIENDS OF DEAN MARTINEZ wesentlich enger an die Topographie der Wüste gebunden ist, drängt sich die Assoziation bei CALEXICO durch die Einarbeitung stark regional gefärbter Musikstile für viele noch stärker auf. Dazu kommt, dass die Band sehr geschickt aus einem kulturellen Imaginären schöpft und dieses gleichzeitig weiterschreibt, das schon seit jeher in enger Verbindung zum amerikani-

schen Westen steht: die akustische Kulisse des Westerns. Schlägt man beispielsweise die CD-Booklets von *The Black Light* oder *Feast of Wire* auf, wird die Verbindung aus Wüstenlandschaft, Grenzstadtatmosphäre und Mobilität in Form klassischer amerikanischer Automobil-Ikonographien offensichtlich, ganz abgesehen von den textlichen Verweisen in den Songs, die immer wieder eine Verortung im Südwesten der USA vornehmen. Im Sinne einer strukturellen Isomorphie des Sounds, wie sie Peter Kivy vorgeschlagen hat, klingen ihre instrumentalen Nachbarn jedoch deutlich plausibler.

Die Prinzipien der Harmonie, des Halls und der weitläufigen Melodiebögen stehen im Kontrast zu den Prinzipien des Lärms, der Montage und des Rhythmus, wie sie Malte Friedrich allgemein als strukturanaloge Aspekte zum urbanen Raum im Rap, Punk und Techno diagnostiziert. Da Wüstentopographien und Großstädte vollkommen unterschiedliche Räume darstellen, überraschen die gegensätzlichen klanglichen Strukturen nicht wirklich. Von daher scheinen die grundlegenden Assoziationen eine gewisse Validität im Sinne einer strukturellen Isomorphie zu haben. Natürlich ist es ein leichtes, die gesamten Interpretationsanstrengungen der repräsentationellen Funktion von Musik als äußerst subjektives Unterfangen abzutun, doch damit würde man gleichzeitig Sinnhaftigkeit jeglicher Interpretation ästhetischen Materials in Frage stellen, wie Peter Kivy auch stets selbst betont.[23]

Ein weiteres Beispiel, wie bestimmte Musik mit irritierender Regelmäßigkeit in Beziehung zum vermeintlichen Entstehungskontext gesetzt wird, gibt Popmusik aus Island. Kaum eine Besprechung kommt ohne den Verweis auf die märchenhaft entrückte isländische Landschaft aus, die sie in der Musik gespiegelt sehen will. Auch hier lohnt sich ein genauerer exemplarischer Blick. Bei einer derart exotistischen Betrachtung von isländischer Musik greifen die Vermarktungsmechanismen noch stärker als bei Bands aus dem amerikanischen Südwesten. »Kaum ein Text über isländischen Pop endet nicht früher oder später bei kalbenden Gletschern in der Nähe elfenbewohnter Vulkankrater. Isländische Musik wird über die Landschaft erklärt, in der sie entsteht, als sei die Natur für jedes E-Moll verantwortlich, das Bands aus Reykjavík spielen.«[24] Viele Bands greifen dieses Klischee bewusst auf und inszenieren sich gezielt durch solche Stereotype. Dies lässt sich gut am Konzertfilm *Heima* der Band SIGUR RÓS beobachten. Hier bedient die Band bekannte Klischees, wie sie die Tourismuswerbung und die feuilletonistische Ausschlachtung der Insel lange schon etabliert haben: Volksfeste, Konzerte inmitten beeindruckender Schluchten, arktisch anmutende Plateaus, alte Fischfabriken, sowie natürlich Unmengen von Wasserfällen, Bächen und Gletschern. Die Bildgewaltigkeit dieser Inszenierungen ist fast zu überwältigend, als dass sie eine nüchterne Betrachtung der Klanglichkeit in Bezug auf diese faszinierenden Landschaftsformationen zuließen.[25]

Der besagte Film liefert jedoch in konzentrierter Form genau die Topographie, die musikalisch reflektiert werden soll: karge, schroffe, von den Gezeiten gezeichnete Vulkanlandschaften, die umgeben sind von Wasser und Eis, dazwischen das strahlende Grün der Wiesen und die merkwürdig kühlen Farben dieser Landschaft, die sich dem Klima anzupassen scheinen. Geht man zuerst einmal von einem Klangfarbenvergleich aus, bestätigt es sich, dass SIGUR RÓS bevorzugt helle, glockenähnliche und schillernd kühle Klänge einsetzen. Obwohl die Band keineswegs mit geschmeidigen Harmonien geizt, ist die Klangfarbe doch deutlich heller und kühler als bei CALEXICO oder FRIENDS OF DEAN MARTINEZ. Auch dynamisch zeigt SIGUR RÓS eine deutlich größere Bandbreite, was sich durchaus als strukturelle Analogie zur zerklüfteten Landschaft und dem aufbrausenden Wetter der Insel lesen ließe. Und natürlich kann man die abgehobenen Melodiebögen und für viele eigentümlichen Gesangsintonationen mit der mythologisch überhöhten Märchen- und Fabelhaftigkeit der isländischen Landschaft in Verbindung bringen. Wobei diese Assoziation – zumindest teilweise – weniger struktureller Natur ist, sondern sich auf konventionelle Darstellungen von Märchen- und Fabelwesen im Film beruft. Durch den häufigen Einsatz von Streichern, die meist sehr langgezogene und ätherische Klangflächen herstellen, wird der Eindruck des Entrückten, der sich für die meisten Hörer bzw. Betrachter als imaginäre Assoziation mit Island festgeschrieben hat, weiter verfestigt. Dabei ist das Klangbild keineswegs eindimensional, sondern ähnlich verschroben und vielseitig, wie die isländische Küstenlandschaft. Die städtischen Prinzipien des Lärms und der Montage spielen in der Musik von SIGUR RÓS oder MÚM höchstens eine untergeordnete Rolle und auch der Rhythmus oder rhythmische Komplexitäten stehen nicht im Vordergrund. Vielmehr sind es auch hier die Harmonieausformungen und die Melodiebögen, die für die imaginäre Korrelation mit bestimmten Landschaften verantwortlich sind. Die Musik der beiden Bands zeichnet sich überdies durch eine minimalistische, getragene Struktur aus, wobei in der Regel weitläufige Melodien über sich wiederholende Grundpatterns gelegt werden. Dieser Kontrast lässt oftmals eine Erhabenheit entstehen, die man sehr gut mit der Wirkungsästhetik der isländischen Gletscher- und Gebirgsformationen in Verbindung bringen kann. Man sollte sich noch einmal in Erinnerung rufen, dass laut Kivy Musik höchstens dahingehend eine darstellende Funktion übernehmen kann, dass sie ähn-

liche Emotionen hervorruft, wie sie der Hörer beim Betrachten eines Berges oder seiner Darstellung empfinden würde. Diese Analogie lässt sich bei der Rezeption von SIGUR RÓS oder MÚM durchaus herstellen.

Es lässt sich selbst also durchaus ein Unterschied festmachen, zwischen den ästhetischen Prinzipien, die sich auf einen urbanen Raum beziehen und jenen, die mit ruralen Landschaftsformationen korrelieren. Das heißt natürlich nicht, dass es hier nicht auch Überschneidungen geben kann, vor allem wenn sich die repräsentierten Bezüge annähern. So ist es durchaus vorstellbar, dass sich gewisse Städte und Landschaften strukturell ähneln. Diese Tendenz unterstreicht beispielsweise Chris Ott in seiner Kritik des Albums ( ). Er fühlt sich an die spätbarocken Gemälde der Brueghel-Familie erinnert und möchte dennoch den bewährten Landschaftsbezug nicht aufgeben: »SIGUR RÓS' music has all the depth, resonance and humanity of a Brueghel landscape, and is best appreciated at loud volumes in open spaces, as a soundtrack for scenery, real or imagined.«[26] Die Korrelativierung von Landschaft und Musik zieht sich wie ein roter Faden durch die Rezeption der Musik von isländischen Bands wie SIGUR RÓS oder MÚM. Und das obwohl sich viele Kritiker der Klischeehaftigkeit dieses Vergleichs durchaus bewusst sind. Das legt den Schluss nahe, dass es vielleicht doch mit der Musik selbst zu tun haben könnte wenn sich derartige Vergleiche und Assoziationen mit einer solchen Vehemenz und Nachhaltigkeit aufdrängen. Man sollte nicht den Fehler machen, zu behaupten, dass sich irgendeine Musik in ihrer darstellenden Funktion erschöpfen würde. Das Gegenteil ist sicherlich der Fall. Doch damit müssen nicht zwangsläufig die darstellenden Fähigkeiten von Musik aufgegeben werden. Ein exemplarischer Blick auf zwei Beispielfelder hat gezeigt, dass sich gewisse Klänge durchaus als Repräsentationen von bestimmten Orten und Landschaften lesen lassen. Eine kulturwissenschaftliche Betrachtung dieses Phänomens kann dies metaphorisch dicht beschreiben, doch es liegt an gezielten musikwissenschaftlichen Analysen, diesen Fragen auch durch notationsbasierte Analysen nachzugehen.

Obwohl Musik insbesondere durch neue Vertriebsmöglichkeiten und ihre dadurch fast allgegenwärtige Verfügbarkeit global zirkuliert, muss noch einmal explizit betont werden, dass sich diese klanglichen Repräsentationen stets nur vor dem Hintergrund eines kulturellen Imaginären lesen lassen, das maßgeblich bestimmt, was wir mit diesen Klängen assoziieren. Auch Peter Kivy stellt deutlich heraus, dass seine theoretischen Überlegungen zum repräsentativen Charakter von Musik keinesfalls eine kulturübergreifende oder gar universale Gültigkeit beanspruchen können.[27] Würde ein Hörer aus einer nicht-westlichen Kultur nach seinen Assoziationen zur Musik SIGUR RÓS' befragt, würden sicherlich gänzlich andere Vorstellungsbilder benannt werden. Eine grundlegend andere musikalische Sozialisation und ein anderes kulturelles Imaginäres geben auch andere Assoziationen ein. An dieser Stelle lassen sich auch Parallelen zur literaturwissenschaftlichen Theorie der Wirkungsästhetik und der Konstitution des kulturellen Imaginären ziehen.[28] Die oftmals zitierte Vorstellung von Musik als universaler Sprache und als allgemeinverständliches, kulturübergreifendes und damit per se verbindendes Medium ist dabei schnell als vorkritische, romantisierende, verkürzte und schlicht unhaltbare Behauptung entlarvt. Selbst bei vermeintlichen Naturklängen, wie dem Zwitschern von Vögeln, dem

Anmerkungen

1 Vgl. Andrew Leyshon / David Matless / George Revill (Hg.): *The Place of Music*. New York / London: *The Guilford Press* 1998

2 Mannheim, Manchester oder Liverpool sind beispielsweise Städte, die Popmusik sehr gezielt und mit teilweise erstaunlich hohen finanziellen Mitteln fördern, um das Image der Stadt zu verbessern und damit wirtschaftlich »aufzuwerten«. Vgl. Alenka Barber-Kersovan: »Creative Class, Creative Industries, Creative City. Ein Musikpolitisches Paradigma«, in: Dietrich Helms / Thomas Phleps (Hg.): *Sound and the City. Populäre Musik im urbanen Kontext*. Bielefeld: *transcript* 2007, S. 11–30

3 Christoph Mager: *HipHop, Musik und die Artikulation von Geographie*. Heidelberg 2007, S. 53

4 Eine der wenigen Arbeiten, die sich dieser Herausforderung zumindest in Ansätzen stellt: Adam Krims: *Music and Urban Geography*. New York & London: *Routledge* 2007

5 Vgl. Murray Forman: *The Hood Comes First. Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown: *Wesleyan UP* 2002

6 Vgl. Theodor W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt a. M.: *Suhrkamp* 1975. Wobei sich die Möglichkeit einer solchen Kritik durch Musik für Adorno nur bei sehr wenigen Komponisten einstellt: Ludwig van Beethoven, Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern.

7 Adorno hat seine Ansichten zur populären Musik in verdichteter Form insbesondere in seinem Aufsatz »On Popular Music« verdeutlicht. Vgl. Theodor W. Adorno: »On Popular Music«, in: Simon Frith / Andrew Goodwin (Hg.): *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. London: *Routledge* 1990, S. 301–314

8 »Attali's model for the ideological criticism of music [...] owes a great deal to Theodor Adorno. Attali's model differs, however, in that Attali is not bound up with Adorno's love/hate relationship with German culture, which caused him on the one hand to despise all else as trivial or primitive, but on the other to call attention to signs of totalitarianism, self-willed silence, and finally death in the German musical tradition.« Susan McClary: »Afterword. The Politics of Silence and Sound«, in: Jacques Attali: *Noise. The Political Economy of Music*. Manchester: *Manchester UP* 1985, S. 153

9 Vgl. Jacques Attali: *Noise. The Political Economy of Music*. Manchester: *Manchester UP* 1985, S. 11

10 Vgl. Tricia Rose: *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: *Wesleyan UP* 1994, S. 71–72

11 Vgl. Martin Jay: *Downcast Eyes*

Rauschen des Windes oder dem Plätschern eines Baches, folgen wir laut Kivy den Hörgewohnheiten unserer kulturspezifischen musikalischen Sozialisation. Das impliziert gleichzeitig auch, dass selbst vermeintlich puristische bzw. »natürliche« Klänge keineswegs universal sind und daher auch nicht identisch gehört und verstanden werden. So teilt man in der westlichen Welt unweigerlich alle gehörten Töne in Halbtonschritte ein, das kleinste Intervall der westlichen Musik. In Kulturen, in denen die Musik maßgeblich auf Mikrotönen basiert, wie beispielsweise in Indien, fallen die Hör- und Deutungsgewohnheiten entsprechend anders aus. Auch wenn die darstellende Funktion der Popmusik weitestgehend von den sie umgebenden textlichen und visuellen Ästhetiken bestimmt wird, so lässt sich in manchen Fällen auch die Musik selbst als Repräsentation von Ortsbezügen lesen. Im Gegensatz zu Genres wie Punk, Rap oder Techno, die meist als imaginäre Repräsentationen des Stadtraums wahrgenommen werden, ist sowohl die isländische Popmusik von SIGUR RÓS oder MÚM als auch die oftmals als »Wüstenmusik« umschriebene Musik von CALEXICO oder FRIENDS OF DEAN MARTINEZ durch einen Landschaftsbezug gekennzeichnet. Den ästhetischen Prinzipien des Lärms, der Montage und der Zentralität des Rhythmus, die einen imaginären Bezug zum urbanen Raum zulassen, stehen in der landschaftsbezogenen Musik eher Prinzipien wie weitläufige Melodien, harmonische Schichtung und korrespondierende Klangfarben gegenüber, um die Korrelation zu bestimmten Topographien herzustellen. Abgesehen von der individuellen Interpretation des Autors unterstützen auch die zahlreichen weiteren Kritikerrezeptionen einen imaginären Zusammenhang zwischen der beschriebenen Musik und bestimmten Landschaftsformationen. Gerade bei den musikalischen Beispielen, die primär aufgrund ihrer breiten Rezeptionsbasis herangezogen wurden, ist den Rezensenten meist bewusst, dass diese Korrelation zum Klischee geworden ist. Trotz dieses Wissens halten viele von ihnen an dieser Relation dennoch fest. Warum das so ist? Die Antwort liegt auch in der Musik selbst.

The Denigration of Vision Twentieth-Century French Thought. Berkeley: *University of California Press* 1993. Auch die traditionelle Musikwissenschaft, mit ihrer notationsbasierten Methodik und der Annahme einer relative autonomen Werkästhetik, hat zu diesen Thema erstaunlich wenig beizutragen, wie auch Attali selbst immer wieder bemerkt. Susan McClary umschreibt diesen Umstand polemisch und doch sehr treffend als »silence in the midst of sound.« McClary, S. 150

12 Vgl. Malte Friedrich: »Lärm, Montage und Rhythmus. Urbane Prinzipien Populärer Musik«, in: Dietrich Helms / Thomas Phleps (Hg.): *Sound and the City. Populäre Musik im urbanen Kontext*. Bielefeld: *transcript Verlag* 2007, S. 31–44. Malte Friedrich: *Urbane Klänge. Popmusik und Imagination der Stadt*. Bielefeld: *transcript Verlag* 2010

13 Vgl. Peter Kivy: *Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation*. Princeton: *Princeton UP* 1984, S. 72–77

14 Vgl. Peter Kivy: *The Corded Shell. Reflections on Musical Experience*. Princeton: *Princeton UP* 1980, S. 64

15 »The theory of musical representation as musical expression, then, in its optimal form, is the theory of musical representation as musical *expressiveness*: that music represents things by being expressive either of the emotions that those things might arouse in us if we were experiencing them face to face, or by being expressive of the emotions those things are expressive of, or both.« Kivy (1984), S. 133

16 Vgl. Friedrich (2007)

17 Ebd. 41

18 Ebd. 42

19 Nina Töllner: »Rezension. Calexico – Carried To Dust.« *www.motor.de/motormeinung/motor.de/calexico_carried_to_dust.html* (11.11.2010)

20 Oliver Ding: »Grenzsänger. Rezension Calexico – Feast of Wire« *www.plattentests.de/rezi.php?show=1378* (08.11.2010)

21 Josh Kun: »Victor Gastelum's CD Art« *http://weeklywire.com/ww/06-05-00/boston_music_4.html* (08.11.2010)

22 Joe Tangari: »Album review. Friends of Dean Martinez – Lost Horizon« *http://pitchfork.com/reviews/albums/3206-lost-horizon* (09.11.2010)

23 »The possibility that artistic interpretations across the board might be an epistemically suspect endeavour is a problem for *all* characterizations, descriptions, evaluations, of artworks beyond the most innocuous and trivial; it is not a special problem for pictorial or representational interpretations of music.« Kivy (1984), S. 198

24 Joanna Itzek: »Nicht Immer Schmerzfrei« *www.taz.de/1/leben/musik/artikel/1/nicht-immer-schmerzfrei/?src=SE&cHash=d51a7116cc* (07.11.2010)

25 In ihrer Kritik zum Album *Takk* reflektiert Amanda Petrusich genau diese Tendenz und kann sich gleichzeitig dennoch nicht gegen die Fortschreibung des Mythos wehren: »When Sigur Rós' second full-length record, Agetis Byrjun, landed stateside in 2001, its extraterrestrial oozing was so unfamiliar (and, subsequently, unnerving) to American ears that it managed to finagle a staggering number of meticulously rendered comparisons to glaciers and fjords and icebergs: By year-end, it seemed oddly plausible to presume that Sigur Rós' songs were actually being mouthed by giant mounds of snow. Something about Agetis Byrjun – its celestial groping, its shimmers, its weird vastness – seemed handcuffed to the landscape from which it was born. Thus, the mythology of Iceland – of staggering literacy and longevity, of Björk, of Reykjavik, of volcanoes and fisheries and giant slabs of ice – became the mythology of Sigur Rós. Unsurprisingly, domestic intrigue peaked almost immediately: The record's liner notes and cover – a silver alien-baby hybrid boasting angel wings – revealed precious little about its creation, and vocalist Jonsi Birgisson openly admitted to howling in an entirely self-fabricated language. In 2001, Sigur Rós were deliciously strange, the only sensible soundtrack to post-millennial comedowns, all future and faith, bones and blood and ice and sun, culled gently from an island far, far away.« Amanda Petrusich: »Album Review. Sigur Rós – Takk.« *http://pitchfork.com/reviews/albums/7155-takk* (11.11.2010)

26 Chris Ott: »Album Review. Sigur Rós – ( ).« *http://pitchfork.com/reviews/albums/7152-sigur-ros* (10.11.2010)

27 Siehe hier vor allem das Kapitel »Breaking the Culture Barrier« in Kivy (1980): S. 84–94

28 Vgl. Winfried Fluck: *Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790–1900*. Frankfurt a. M.: *Suhrkamp* 1997

Wolfgang Seidel

ECHTZEITMUSIK

»In der Ära der digitalen Informationserzeugung und -verbreitung unterliegt Musik den technologischen Bedingungen wie Fernsehnachrichten oder eine Soap Opera. Die bis zur Perfektion entwickelte digitale Arretierung des einmaligen, unverwechselbaren historischen Augenblicks einer Aufführung oder Performance zu einem jederzeit abrufbaren immergleichen digitalen Klischee, dem die Intentionen des Komponisten und der Interpreten allenfalls noch schemenhaft abzuhören sind, hat die gesamte Musik zu einem Warenlager modisch gängiger Konsumartikel, zu einem historischen Kostümfundus, degradiert.«
(Hans G. Helms: *Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit.* 2001)

Diese Sätze schrieb Hans G. Helms, als die Debatte um Musik im Internet begann. Darauf aufbauend prophezeite er, dass immer mehr MusikerInnen immer mehr Musik ins Netz pumpen und dabei immer weniger verdienen werden – unter dem Zwang, immer schneller zu produzieren, und das immer billiger. Während Helms sich Gedanken darüber machte, wie sich diese Entwicklung auf das musikalische Material auswirkt, langweilen die meisten Diskussionen der letzten Jahre hingegen, weil sie die technologische und mehr noch die betriebswirtschaftliche Ebene nicht verlassen. Wie lässt sich im Netz Geld verdienen? Das musikalische Material und der soziale Prozess sind in dieser Debatte meist Nebensache. Wie Lemminge stürzen sich MusikerInnen ins Netz, dessen »Social Networks« eher Schulen der Selbstvermarktung sind als sozial. Und sie können sich auf die Schultern klopfen, wenn ihre MySpace-Seite 20.000 »Friends« hat. Die Software zählt jedoch nur, wie oft ein auf der Webseite präsentierter Song angeklickt wurde – nicht aber, nach wie vielen Sekunden er schon wieder weggeklickt wurde.

Beim Zappen auf MySpace oder Youtube verbindet sich Trägheit mit dem grassierenden Aufmerksamkeitsdefizitsyndrom zu einer Abwärtsspirale des Geschmacks. In deren Folge lässt die Wahrnehmung nur das Ewiggleiche in immer weiter verwässerter Form durch. Erfolg hat, was nach spätestens zehn Sekunden auf den Punkt kommt. Andernfalls wird weggeklickt. Die Klicks, an denen sich der Erfolg dieser Musik bemisst, schlagen sich in den »sozialen« Netzwerken in Gestalt von Daumen-Hoch-Punkten oder »Freunden« nieder. Aber mit solchen FreundInnen ist das so eine Sache: In den letzten drei Jahren haben wir den Unterschied zwischen Realwirtschaft und fiktivem Kapital (wieder) erlernen müssen. Fiktive FreundInnen reichen auf Dauer so wenig aus wie fiktives Kapital. Dass Livekonzerte die Tonträger überflügelt haben, spiegelt das Bedürfnis wieder, an etwas Realem, Einmaligem teilzuhaben, auch wenn bei Pop-Events gefragt werden müsste, wie live dieses Live denn nun wirklich ist ...

Jenseits von Stadion-Konzerten und Event-Kultur ist in Berlin seit den 1990ern eine neue Musik entstanden, die sich den Namen »Echtzeitmusik« gegeben hat, der im folgenden als Genrebegriff dienen soll. Dieser Name ist programmatisch, da es sich um Musik handelt, die das Ergebnis eines kollektiven Improvisationsprozesses ist, in dem Komposition und Aufführung zusammenfallen. Die Vermittlung dieses Prozesses ist dabei genauso wichtig wie das klangliche Resultat.

Bei der Echtzeitmusik betont schon der Name das Gegenwärtige – aber es soll hier nicht um den alten Streit von »handgemachter« Musik versus Konserve gehen oder um ein Aufwärmen alter Grabenkämpfe à la: »Ehrliches Handwerk gegen Elektronik – Holzfällerhemd gegen Disco-Glamour«. Musikalisch machen solche Frontziehungen hier keinen Sinn, da Echtzeitmusik für beide Seiten Platz hat. Bei ihren Aufführungen sitzt der Musiker mit der Akustikgitarre neben der Laptop-Fricklerin. Es geht hier wohl eher um die Rückkehr des Sozialen als einer Konstruktion, die durch und in Musik verhandelt werden kann. Die Biografien der MusikerInnen liegen dabei denkbar weit auseinander. Leute, die über 50 Jahre Free-Jazz-Erfahrung verfügen, spielen mit den AutodidaktInnen der Circuit-Bending-Szene zusammen, MusikerInnen aus Orchestern, denen das Fiedeln ewiggleicher Repertoire-Stücke die Musik zu verleiden drohte, mit ehemaligen Punks, die gemerkt haben, dass der rebellische Anspruch des Punk und die ihm zugehörige musikalische Praxis kaum zusammenpassen.

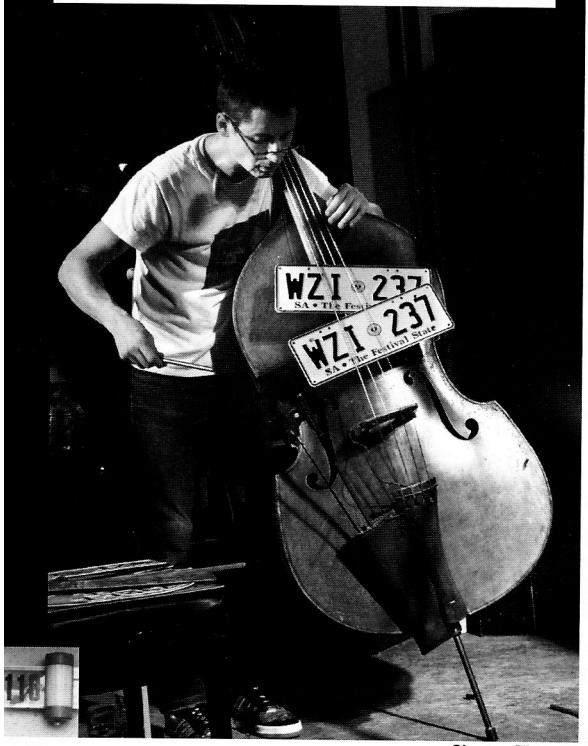
Christian Lillinger, Joe Williamson

Berlin bildet hierfür das zur Zeit beliebteste Experimentierfeld. Die Stadt hat jene Segregationsprozesse zum größten Teil noch vor sich, die den urbanen Raum in ein reiches, TouristInnen und Geschäften vorbehaltenes Zentrum, ruhige bürgerliche Schlafquartiere und Slums für die Abgehängten zerteilen. Dies ist eine Folge der Geschichte als geteilte Stadt. In deren Ostteil waren die Mieten bis 1989 reglementiert. Im Westteil war dies immerhin bis in die 1970er-Jahre der Fall. Noch gibt es die billigen Innenstadtquartiere und die typische Architektur mit den vielen leer stehenden Läden im Erdgeschoss und Gewerberäumen im Hinterhof, die künstlerische Aktivitäten begünstigt. Um im Erdgeschoss eines Mietshauses einen Club mit Livemusik betreiben zu können, muss dort »leise« gespielt werden. Ein Wort, dass im Zusammenhang mit Popmusik unweigerlich an die Sanftheit von Singer-SongwriterInnen denken lässt. Echtzeitmusik jedoch macht deutlich, dass Energie und Spannung zuerst eine Frage des musikalischen Materials sind, nicht der Lautstärke. Wer in den Programmen der Clubs blättert, wird dort kaum Bandnamen finden. Die Konzerte werden stattdessen als Auflistung der an einem Ort versammelten Musiker angekündigt. Was bei dieser Konstellation herauskommt, müssen Interessierte sich dann schon selbst ansehen. Und verpasst ist eben verpasst. Statt des Eintrittsgeldes macht am Ende des Abends dann meist ein Hut die Runde.

Dabei ist diese Musik nicht wirklich neu. In Nischen existiert sie schon lange und unter wechselnden Namen. Ihren Anfang in den 1960ern markieren in den USA Cecil Taylor und Ornette Coleman und der Minimalismus eines Tony Conrad. In Europa sind es Gruppen wie AMM oder die GRUPPO DI IMPROVISAZION NUOVA CONSONANZA, die Fluxus-Bewegung und der europäische Freejazz eines

Peter Brötzmann. Als Cornelius Cardew, zu dieser Zeit noch Assistent von Karlheinz Stockhausen, bei AMM einstieg, fand deren Musik Anschluss an die europäische E-Musik-Avantgarde. Felix Klopotek erfand in *How they do it* für diese Form des Musizierens die Bezeichnung »Niemandsmusik«. Die Webseite, die in Berlin über die oft sehr kurzfristig anberaumten Konzerte informiert, firmiert unter dem Namen »Echtzeitmusik«. Von den Akteuren wurde er gewählt, um sich vom älteren Free Jazz abzugrenzen, den viele von ihnen – sozial oder musikalisch – als zu hermetisch empfanden. Schon NUOVA CONSONANZA sahen im Jazz zwar eine wichtige Inspirationsquelle, aber ebenso eine Beschränkung durch das Konzept der Improvisation, die das Thema eines Stückes innerhalb einer festen musikalischen Syntax variiert. Dadurch trat NUOVA CONSONANZA zugleich in Opposition zur Schönberg-Schule, deren Serielle Musik für sie überdeterminiert war.

Folgerichtig benutzten sie als Selbstbeschreibung den Begriff der »offenen Musik«. Franco Evangelisti, der Gründer der Gruppe, beschrieb ihre Musik als Ergebnis eines »Feldes aus Provokationen«, als »musikalische Raum-Zeit, erzeugt in Echtzeit«. Für die neue Berliner Szene hätte die Bezeichnung »Niemandsmusik« sicherlich ebenso gut gepasst, weil sich ihre Musik aus vielen Genres und Akteuren mit ausgesprochen unterschiedlichen Lebensläufen zusammensetzt. Insofern ist es durchaus nicht einfach zu sagen, wem diese Musik gehört.



Das Personal ist, was Alter oder Nationalität betrifft, so stark gemischt wie in keiner Musikszene zuvor. Einer der ersten Clubs, die in den 1990ern entstanden, heißt programmatisch »Ausland«. Vielleicht weil die MusikerInnen nirgendwo zu Hause sind, sich also überall gleichermaßen im Ausland befinden. Das bedeutet allerdings nicht, dass sie jene Form der »Weltmusik« spielen, die als musikalische Souvenirsammlung das Publikumsbedürfnis nach Exotismen stillt.

Und obwohl Jazz ein entscheidender Einfluss für die Echtzeitmusik war, ist sie selbst doch kein Jazz, zumindest insofern nicht, als sie nicht der Zuschreibung »schwarze Musik« entsprechen, die ja ohnehin problematisch ist. Als in Edward Blands Film »Cry of Jazz« (1959) ein weißer Hipster begeistert von Jazz und Blues als Ausdruck der Unterdrückung der AfroamerikanerInnen spricht, beschwert sich sein schwarzer Gesprächspartner, weil er diese Festlegung, worum es in »seiner« Musik zu gehen hätte, als Bevormundung empfindet. Der Soundtrack des Films stammt von Sun Ra, der bekanntlich nicht aus Afrika kam, sondern vom Saturn.

Die EchtzeitmusikerInnen kommen zwar nicht aus den Weiten des Alls, aber außerirdisch klingt ihr Einsatz von Elektronik durchaus. Er knüpft wieder an die radikalen Experimente der 1950er- und der 1960er-Jahre an. Damals bestand noch die berechtigte Hoffnung, mit neuer Technik die alten Limitierungen, die das konventionelle Instrumentarium den KomponistInnen setzte, zu überwinden. Jahrhundertelang war die Singstimme die Basis sowohl der Komposition als auch des Instrumentenbaus, der dem Ideal des reinen Klanges folgte und andere Töne gar nicht zuließ. Schon im 19. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 20. hatten KomponistInnen versucht, durch die Einbeziehung von Geräuschinstrumenten die Grenze zur »Klangfarbenmusik« zu überschreiten. Mit der Elektronik schien das Ziel dieser Wünsche erreicht. Doch schnell wurde sie, wie der von ihren Möglichkeiten begeisterte John Cage früh beklagte, als billiger Ersatz für konventionelle Instrumente und die in ihnen verankerten Spielweisen benutzt. Mit der Echtzeitmusik ist die Elektronik wieder bei ihrem radikalen Ursprung angelangt und wirkt dort auch auf die Spielweise traditioneller Instrumente zurück. Die MusikerInnen erzeugen mit ihnen Klänge, bei denen die HörerInnen oft nicht mehr wissen, was sie da hören: einen Synthesizer oder ein »normales« Instrument.

Keith Rowe, der Gitarrist von AMM, legte schon Mitte der 1960er sein Instrument auf einen Tisch, um ihm durch allerlei Werkzeuge unerhörte Klänge zu entlocken. Sein Einfluss

findet sich nicht nur bei den GitarristInnen der Echtzeitmusik wieder. Auch die BassistInnen haben die Idee der präparierten Gitarre übernommen. Sie bevorzugen dabei den Kontrabass aufgrund seines größeren Obertonspektrums und der Möglichkeit, ihn zu streichen. In der Echtzeitmusik verwandeln sich ihre Instrumente oft in stachelbewehrte Ungetüme, die mit Hilfe angebrachter Rohre und Bleche eher den futuristischen Intonarumori (»Geräuscherzeuger«) von Luigi Russolo ähneln, als einem klassischen Kontrabass, der die Rolle des pünktlichen Grundtonlieferanten, spielt.

Das tonale System wird suspendiert und durch »schmutzige« Klänge ersetzt, die sich der üblichen Einordnung entziehen. Sie sind eher der Noise Culture oder der Glitchmusik verwandt. Im Jazz waren »schmutzige« Klänge zwar bereits angelegt, dies aber immer nur als ein zusätzliches Ausdrucksmittel in einer ansonsten noch nach konventionellen Regeln strukturierten Musik. Auch die Verwendung von skalenfremden Tönen stellte oft nur eine Verzierung dar, die das Harmoniesystem nicht grundsätzlich in Frage stellte sondern eben nur etwas erweiterte. An dieser Stelle gibt sich die Echtzeitmusik wesentlich radikaler. Viele der AkteurInnen verwehren sich deswegen dagegen, dass ihre Musik als eine Spielart des Jazz bezeichnet wird. Zu Pop halten sie ohnehin Distanz, da dessen musikalische Regeln noch weitaus biederer und restriktiver sind – und, was die Rhythmik betrifft, starrer. Dies betrifft vor allem den Einsatz des Schlagzeugs. In der Popmusik ist der Beat seit den 1950er-Jahren der wichtigste musikalische Bestandteil – nicht selten auch der einzige. Als Schlagzeuger galt man etwas, wenn man ohne aufzumucken bereit und fähig war, den drögesten Beat ohne Abweichung und Anflug von Individualität durchzuklopfen – und natürlich ohne Müdigkeit. So wünscht sich der Unternehmer seine Malocher. Echtzeitmusik entfaltet sich dagegen über weite Strecken ohne erkennbares Tempo oder Taktmaß. Alles dauert, so lange es eben dauert. Die MusikerInnen haben sich dadurch die Herrschaft über die Zeit zurückerobert – ohne dadurch bei esoterisch-klebrigem Wellnessgesäusel zu landen. Echtzeit-SchlagzeugerInnen zelebrieren auf ihrem Instrument eine Form der Arte Povera, indem sie Schrott und Alltagsgegenstände einbeziehen. Ihnen hatte John Cage schon Ende der 1930er-Jahre eine entscheidende Rolle zugewiesen beim »Übergang von Keyboard-beeinflusster Musik zu einer Klangmusik der Zukunft«.

Das Bedürfnis nach Wohlklang und Weltenharmonie ist dieser Musik ziemlich fremd. Es kratzt und schabt, wird auch mal heftig – aber immer als Ergebnis eines kommunikativen Prozesses und nicht, weil acht Takte um sind, und das Publikum für sein Geld einen (ge)fälligen Refrain erwartet. Der Name Echtzeitmusik bringt dabei noch einen Subtext mit: die »echte« Zeit. Die vergeht mit der Gegenwart als einem Punkt in der Geschichte, von dem aus Abzweigungen möglich sind. Auch in den reduktionistischsten Drones gibt es keinen Stillstand und kein Zurück. Das unterscheidet sie von dem, was Helms die arretierte Zeit nannte, wo Musik die Illusion erzeugt, der Moment von Glück oder Stärke könne festgehalten werden, indem er in eine nicht enden wollende Wiederholungsschleife gezwungen wird. Bewegung wird dabei meist als ein Auf-der-Stelle-Treten simuliert.

Eine der Erwartungen, die MusikerInnen an das Internet knüpfen, besteht in der Möglichkeit, Stücke aufzunehmen, bei denen sich die Beteiligten tausende Kilometer voneinander entfernt befinden. Doch auch das ist nicht so wirklich neu. Mit der Verbreitung der Mehrspurverfahren, vor allem für und durch Pop-Produktionen, wurde die Einheit von Zeit und Raum in der Musik aufgehoben. Das Internet beschleunigt nur, was längst schon vorhanden war. Funktionieren können derartige Begegnungen allerdings nur, wenn mit den ersten Spuren, die aufgenommen werden, Tempo, Groove und Harmoniefolge festgelegt wer-

den. Dann treten die ZulieferInnen auf den Plan, die das Gerüst ausschmücken. Solche Aufnahmeverfahren setzen an Stelle der Dialektik des Zusammenspiel auf eine Linearität, bei der sich nur auf bereits Vorselektiertes bezogen werden kann ohne es abzuändern. Diese Art der Musikproduktion spiegelt damit die eherne Herrschaft des Sachzwangs wieder, der mit jeder weiteren Note nur noch einmal bestätigt wird. Würde man hingegen das Experiment versuchen, der Aufnahme einer einer Echtzeit-Session, die wesentlich als Dialog funktioniert, noch weitere Spuren hinzuzufügen, fände man sich schnell in der Rolle desjenigen wieder, der sich in ein Gespräch einmischen will, aber nicht beachtet wird.

Bei Echtzeitmusikkonzerten mag das Verhältnis von musizierenden Männern und Frauen noch längst nicht den Ansprüchen an Gleichberechtigung genügen, aber es fällt dennoch auf, dass sich etwas zu verändern beginnt. Vor allem weil sich die Beiträge der Musikerinnen weit jenseits (pop-)musikalischer Weiblichkeitsvorstellungen bewegen. Wir sehen Trompeterinnen ebenso am Werk wie Elektro-Fricklerinnen, die ihr Instrumentarium selbst entwickelt und zusammen gelötet haben. Die Präsentation der Musik kommt ohne jene Posen aus, die als typisch männlich bzw. typisch weiblich gelten. Im Publikum steigt der Anteil der Zuhörerinnen ebenfalls, zumal wenn Frauen auf der Bühne sind. Dies erstaunt, da derlei Musik in der Vergangenheit nicht unbedingt als »sexy« galt und infolgedessen (angeblich) auch für weibliches Publikum nicht attraktiv war (eine Zuordnung, die das Rollenklischee vom »intellektuellen« Mann und der »emotionalen« Frau perpetuiert). Und während Popmusik meist eine ganz bestimmte Alterskohorte anspricht, findet sich bei Echtzeitmusikveranstaltungen ein Altersspektrum von mehreren Jahrzehnten wieder: Der 20jährige sitzt neben der 60jährigen.

Doch obwohl diese Szene bunt gemischt ist, was Nationalität, Alter und Geschlecht betrifft – sozial ist sie eher homogen. Dabei befinden sich viele der Auftrittsorte in den ärmlichen Vierteln im ehemaligen West-Berlin. Dass die zahlreichen migrantischen BewohnerInnen von Neukölln nicht unbedingt Lust haben, eine rein deutsche Eckkneipe zu betreten, lässt sich nachvollziehen. Aber sie besuchen auch die neu entstandenen Clubs nicht, obwohl deren international gemischtes Publikum, doch signalisiert, dass sie sich nicht als Fremde fühlen müssten, wie sich mit Blick durch die Schaufensterscheiben feststellen ließe. Die autochtonen NeuköllnerInnen (mit meist geringem Einkommen) fehlen ebenfalls, obwohl sie kein oder wenn dann nur geringes Eintrittsgeld abhalten sollte. Bei vielen Konzerten geht am Ende ein Hut herum und jeder gibt, soviel er kann. Die drinnen gehören einer anderen Schicht an. Es sind die gebildeten SurferInnen (GewinnerInnen wäre zuviel gesagt) auf den Wogen der Globalisierung. Nicht ganz ohne Grund werden sie als Vorboten eines Verdrängungsprozesses gesehen, der die Nischen bedroht, in denen sich noch billig leben lässt. Dieser Prozess hat allerdings zwei Seiten: Die hermetischen Kieze des alteingesessenen Berlin sind ja nicht unbedingt schützenswert und für manche ihrer BewohnerInnen bringt die Veränderung auch die Chance mit sich, dem Eigenen-Saft-Kochen zu entkommen.

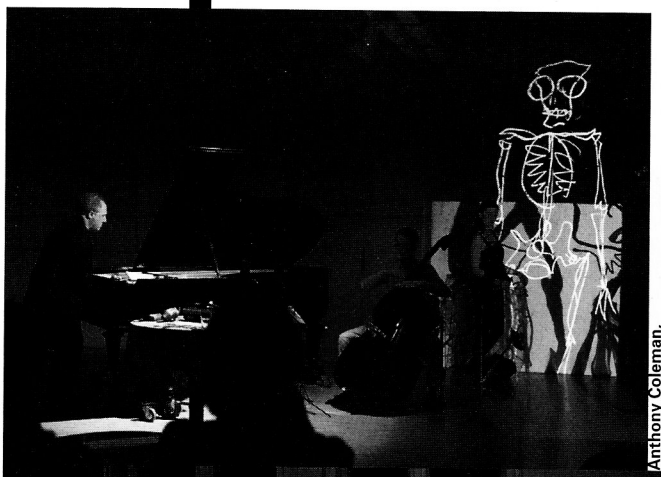
Dass der Kunst meist die Bionade-Bourgeoisie folgt, deren erste Welle die KünstlerInnen noch wegen der gebotenen Vielfalt umarmt, deren zweite Welle dann aber meist schon wegen Ruhestörung die Polizei ruft, ist nicht die Schuld der Kunst. Die bekannte These, dass KünstlerInnen die Vorboten der Gentrifizierung bilden, die ihnen folgt (bzw. im Nacken sitzt) und eine neue Form von Immobilien-Scouts darstellen, lässt sich durchaus hinterfragen. Denn die Kunstszene ist nicht bloß die Vorhut der Gentrifizierung, sondern ebenso auf der Flucht. Das Geld folgt nicht der Kunst. Die Kunst – oder zumindest jener Teil davon, der die Echtzeitmusik zuzuordnen wäre – läuft davon, immer an der Peripherie der urbanen Zentren und der für die KünstlerInnen notwendigen Infrastruktur und Öffentlichkeit entlang. Sind die sogenannten Besserverdienenden einmal in die städtischen Nischen eingefallen, wo die

Kunst blüht, haben die KünstlerInnen nichts davon. Und diejenigen, die von den neuen Verhältnissen profitieren, haben kein Interesse an einer Kunst, mit der sich kein Geld verdienen und kein Status demonstrieren lässt. Im Gegensatz zur bildenden Kunst sind die musikalischen Avantgarden bisher kaum im Bürgertum angekommen.

So leicht, wie die Mondrian-Kopie, die längst den röhrenden Hirschen über dem Sofa verdrängt hat, hat es zeitgenössische Musik nämlich nicht. Auf kulturelle Distinktion legt die Neue Mitte zwar Wert – zu anstrengend ausfallen soll diese allerdings nicht. Auch nicht innerhalb der Linken, über die Martin Büsser schrieb[1]: »Es fällt schwer, innerhalb der Linken [...] ästhetische Ansätze zu vermitteln, die vom Experiment – vom Experiment im Sinne einer ästhetisch entgrenzenden oder doch zumindest ungewohnt konfrontierenden Erfahrung – leben, was im Falle der Musik heißt: die Dissonanzen besitzen.«

Wie jede Musik spiegelt die Musik der Improv-Szene die aktuellen Produktionsverhältnisse wieder. Das Konzept der Rockband ist ein Bonsaiformat des Kapitalismus der großen Fabriken und Fließbänder – der in Maschinen (Verstärker) investiert und standardisierte Produkte (Songs) abliefert. Bestätigt wird er durch den klassischen Rocktraum als immanentes Loblied auf das Leistungsprinzip: die erste Platte als erste Etappe auf dem Weg vom Tellerwäscher zum Millionär. Dieses Loblied klingt inzwischen reichlich unpassend.

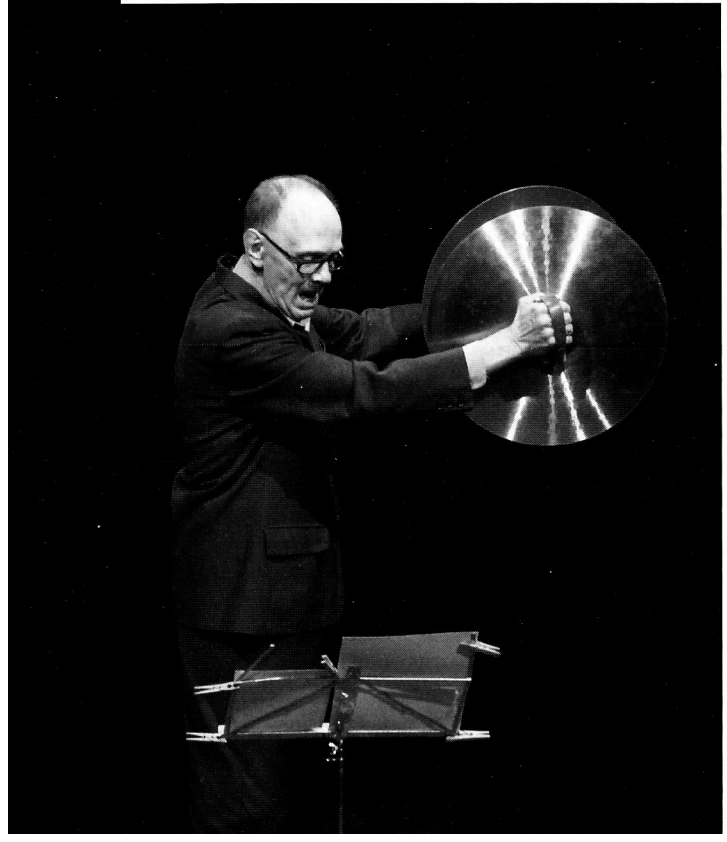
In der Praxis der EchtzeitmusikerInnen spiegelt sich der zeitlich befristete und am »Projekt« orientierte Lebensentwurf eines qualifizierten, aber ökonomisch auf dünnem Eis wandernden Prekariats wieder, das nie etwas anderes sein wird als TellerwäscherIn – oder eben arbeitslos. Eine Folge der bescheidenen Produktionsverhältnisse ist der Trend zum kleinen Ensemble, zum Duo oder gar Solo-Auftritt. Das bisschen Geld, das an der Tür oder über den Hut hereinkommt, darf nicht durch zu viele geteilt werden müssen. Aufwendigere Kompositionen für größere Ensembles, die dann auch noch entsprechende Probenzeiten benötigen, sind unter diesen Bedingungen ebenfalls nicht möglich (und werden meist auch nicht vermisst). Das Kompositorische muss sich notgedrungen auf Spielanleitungen beschränken, die durch Improvisation aufzufüllen sind. Das macht Spaß und verhindert Wiederholungen, setzt den musikalischen Möglichkeiten aber auch Grenzen. Wer Glück hat, ergattert einen Auftrag, der eine größere musikalische Form zulässt, etwa von einem mit öffentlichem Gelder oder durch SponsorInnen finanzierten Festival. Wie es damit in einer Zukunft aussieht, in der vermutlich der krisenkapitalistische Sparzwang regiert, ist fraglich.



Anthony Coleman, Christopher Williams, Almut Kühne

Wasser, gelegentlich ergänzt durch lukrative Festivalauftritte mit etablierten MusikerInnen der 1960er oder 1970er. Ob sie politisch ist, subversiv oder links ist hingegen eine kniffelige Frage: Im Selbstverständnis der MusikerInnen spielt das Politische kaum eine Rolle, auch wenn sie sich Prozessen wie der Gentrifizierung ihrer Lebensräume durchaus bewusst sind. Die Anfänge der Berliner Szene reichen zurück in die Zeit der Nachwende-Hausbesetzungen und mit Musikern wie Sven Åke Johannsson sogar bis zu Conrad Schnitzlers *Zodiak Free Arts Lab*. Songtexte, an denen sich eine (politische) Aussage festmachen ließe, gibt es nicht. Wo gesungen wird, ist die Stimme ein weiteres Instrument. Aber die ersten durch Popmusik verbreiteten (keinesfalls verursachten) Revolten fanden statt, als selten mehr gesungen wurde als »A whop bama looma«. Die Unordnung der Worte und Klänge wurde als Angriff auf die alte Ordnung verstanden, auch wenn dies nicht immer die Intention derjenigen war, die da sangen. Heute ist so gut wie jedes Genre der Popmusik zum Bestandteil dieser Ordnung geworden. Sie läuft in den Supermärkten, wo die Menschen ihre Einkaufswägen durch die Regalreihen schieben und sich ängstlich fragen müssen, ob an der Kasse ihr Geld noch reichen wird. Popmusik ist eine fast nicht mehr aufzulösende Verbindung mit solchen Alltagserfahrungen eingegangen, und es fällt schwer zu hoffen, dass von ihr noch einmal emanzipatorische Impulse ausgehen werden. Seit den 1950er-Jahren fanden gesellschaftliche Veränderungen ihren Widerhall in der Popmusik. Was aber ist der Soundtrack der aktuellen Krise? Stattdessen wünscht man sich in Deutschland mit Silbermond »Bitte schwör, dass wenn ich wieder komme, alles noch beim Alten ist«. Was für ein schrecklicher Gedanke!

Das durch die Produktionsbedingungen erzwungene »small is beautiful«, die Notwendigkeit, das Instrumentarium im Koffer unterzubringen, zeigt sich bei den SchlagzeugerInnen. Dort scheint ein Wettbewerb um die kleinste Bassdrum stattzufinden. Oder sie wird ganz weggelassen – in der Beschränkung auf eine Snare und einen Koffer voll Kleinteile, die sich zum klingen bringen lassen. Zu den VerliererInnenn gehören die MusikerInnen, deren Instrument sich nicht verkleinern lässt – die PianistInnen. Nur wenige, meist (noch) staatlich unterstützte Spielorte können sich einen Flügel leisten. Entsprechend selten ist Musik geworden, bei der Klavier gespielt wird. Wo ein Klavier zur Verfügung steht, wird allerdings eher der Innenraum des Instrumentes benutzt, unterstützt von mechanischen Präparationen und elektronischen Verfremdungen. Die Tastatur, die den Spielenden schnell in das gewohnte Tonsystem zwingt, wird häufig bewusst vermieden.
Diese Musikszene ist die eines nomadischen, gut vernetzten Prekariats, immer auf der Suche nach dem Ort, wo die eigenen Fähigkeiten gerade ein Projekt lang gebraucht werden und die Lebenshaltungskosten niedrig genug sind. Die wenigsten leben von ihrer Musik. Tonträger spielen keine Rolle. Die meisten halten sich mit Tagesjobs oder Unterricht über



Anmerkung
1 Martin Büsser: »Heiße Musik und linke Behäbigkeit« *www.trend.infopartisan.net/trd7800/t297800.htm*

PHANTOM LIMBO – EIN GESPRÄCH MIT DANIEL VOIGT, RONNIE OLIVERAS, JOHANNES SCHEBLER UND HOLGER ADAM ÜBER VIRTUELLE UND REALE BEDINGUNGEN, KONZERTE ZU VERANSTALTEN

Jonas Engelmann

WO IST ZUHAUSE? ZWISCHEN DEN ORTEN!

Was bedeutet es, ein Konzert zu besuchen, ein Konzert zu veranstalten, sich mit Musik zu beschäftigen? Als ich im Jahr 1992 konfirmiert wurde, war klar, dass das damit verbundene Geld in Schallplatten anzulegen sei. Im Jahr zuvor hatte ich das *Zap* beim Besuch bei meinem Onkel in einem Wuppertaler Plattenladen entdeckt und seitdem im Abo, ebenso den monatlichen Newsletter des *X-Mist*-Mailorders inklusive Mixtape mit Hörproben. Aus diesen beiden Quellen baute ich mir einen musikalischen Kosmos in meinem Mittelrheindorf von 290 Einwohnern. »Nicht die Freiheit, sondern ein Ausweg. Nicht ein Angriff, sondern eine lebendige Fluchtlinie«, schreiben Deleuze und Guattari, nicht über Musik, sondern über die Tiere bei Kafka, dennoch: Musik als Flucht aus der Enge. In der nächstgelegenen Kreisstadt Bingen fanden regelmäßig Konzerte statt mit Bands, die im weitesten Sinne diesem Kosmos entsprachen und so befand ich mich, ohne es zu realisieren, bereits in meinem ersten Orts-Diskurs, gefangen in einem Dorf ohne Infrastruktur, Bingen zum Sehnsuchtsort stilisierend, wo aber bei Konzerten um elf Uhr der Vater vor dem Jugendzentrum stand, um einen wieder in die dörfliche Realität zu überführen. Der Konzert-Radius wurde zwar immer größer, zum einen geographisch, Koblenz, Mainz, schließlich auch Frankfurt, Offenbach, Darmstadt und auch musikalisch vielfältiger (Konsequenz: *Zap*-Abo-Kündigung 1993), zum anderen was den eigenen Aktivismus betrifft mit Fanzine und Band, aber die permanente Rückkehr in die Enge des Dorfes blieb bestehen, bis dann schließlich mit dem Schulabschluss die Möglichkeit gegeben war, endgültig zu entfliehen, um nie wieder zurückzukehren – dass sich auch anderswo das Gefühl der Einengung einschleichen kann, ist klar, und die Hassliebe, die man mit dem eigenen Ort verbindet, bleibt wohl für immer. Konzerte sind aufgrund dieser Biografie eng verknüpft mit dem eigenen Sehnsuchtsort, Teil der eigenen Vorstellung einer lebendigen kulturellen Landschaft, wo das Entscheidende nicht die Live-Bestätigung eines zuvor auf Platte vermittelten Höreindrucks ist, sondern im Gegenteil, immer wieder überrascht zu werden und Neues zu entdecken. Eine wahrscheinlich recht typische Provinzsozialisationsbiografie, in der sich die vier Menschen hinter *Phantom Limbo* sicherlich, zumindest in Teilen, wiederfinden.

Phantom Limbo veranstaltet Konzerte im Rhein-Main-Gebiet, also genau jenem Gebiet, das ich mir von meinem Dorf aus nach und nach erschließen musste. Auf Non-Profit-Basis organisiert finden seit Anfang 2009 Konzerte an verschiedenen Orten statt: Sowohl eine Kunstgalerie, sowie ein Eisenbahnwaggon als auch ein alteingesessenes selbstverwaltetes Jugendkulturzentrum stellen regelmäßig auf unterschiedliche Weisen einen Rahmen für überwiegend experimentelle und improvisierte Musikveranstaltungen. Auf meine Frage, ob die Entscheidung, in einer Region selber Konzerte zu organisieren, die für diese Formen von Musik bislang wenig Raum zur Verfügung gestellt hat, auch von dem Versuch beeinflusst ist, den eigenen utopischen Ort selber zu basteln und die Musik, die man mag, ins eigene Wohnzimmer zu holen, führt Ronnie, einer der vier, aus: »Der Wunschort ist kein geographischer Ort sondern ein, äh, lebendiger?! Ich will keinen Ort erleben oder schaffen sondern eine ›Atmosphäre‹, eine Stimmung. Mir geht es nicht nur darum mir die Musik ins Wohnzimmer zu holen, die mir gefällt, sondern es geht um Umgang.«

Diese »Atmosphäre«, die Unterschiedlichkeit der Veranstaltungsorte und die daraus resultierenden Herausforderungen für Veranstalter und Publikum waren Gegenstand eines Gesprächs über die Bedingungen und Verschiebungen digitaler und analoger Orte. Wo und wie findet sich ein Publikum für so unterschiedliche und hierzulande weniger bekannte Künstler_innen wie Daniel Higgs, Jozef van Wissem, Alan Courtis, Hanna Tuulikki oder Greg Malcolm und Acts wie DUCKTAILS, NADJA, KUUPUU, VOLCANO THE BEAR, POCAHAUNTED, SYLVESTER ANFANG II, STARVING WEIRDOS, MOON UNIT u. a. – und wie verhalten sich in diesem Zusammenhang die Erfahrungen, die in virtuellen und analogen Kontexten parallel gemacht werden, zueinander? Doch zunächst: Wie finden sich vier Menschen mit unterschiedlicher (musikalischer) Sozialisation und aus verschiedenen Städten, um gemeinsam Konzerte zu veranstalten?

»Ohne *lastfm* gäbe es *Phantom Limbo* wahrscheinlich nicht«, so Daniel. »Ich hatte im März 2008 gesehen, dass GHQ in Köln spielen und wäre da gerne hingegangen, hatte damals aber nicht die Möglichkeit dazu. Ich habe dann aber über die Event-Teilnehmer_innen-Anzeige auf *lastfm* entdeckt, dass sich jemand in meiner Gegend für solche Musik interessiert, und der Person in der sogenannten Shoutbox eine Notiz hinterlassen. Das war Holger. Der hat dann geantwortet und wir stellten fest, dass wir so weit voneinander entfernt nicht wohnen und trafen uns mal auf ein Bier.«

»Aus diesen Kneipengesprächen«, ergänzt Holger, »entwickelte sich dann recht schnell die Idee, etwas Eigenes zu versuchen auf die Beine zu stellen, da wir mit dem hiesigen Angebot an Konzerten eher unzufrieden waren. Ich meine, nix gegen Indie und so, aber unser Blick ging damals neidisch nach Belgien, wo all die eher abseitigeren und unserer Auffassung nach musikalisch aufregenderen Acts auftraten, die wir gerne gesehen hätten. SUNBURNED HAND OF THE MAN und so was, eher experimentelle Sachen.«

Meine Shoutbox auf dem Dorf war der Briefkasten, in dem sich Fanzines, die quer durch die Republik und darüber hinaus getauscht wurden, lagen. Auch hier: man findet sich zufällig über Kleinanzeigen etwa in anderen Zines, bestellt und tauscht Hefte und Plat-

ten, die Briefe werden länger und vielleicht trifft man sich irgendwann einmal irgendwo persönlich auf ein Bier. Manchmal auch erst 15 Jahre später. Diese Form des »Kennenlernens« über die Distanz funktionierte zwar, gleichzeitig lernte man aber Menschen aus einem vielleicht nur drei Kilometer entfernten Ort mit ähnlichen musikalischen Vorlieben womöglich erst nach Jahren kennen, obwohl man auf Konzerten über die Jahre bereits verdammt viel Zeit mit ihr oder ihm in einem Raum verbracht hat.

»Dieser Profiling-Kram, die Listen, Charts und Konzerte, die man besucht hat oder besuchen will, all das verschafft einem ja relativ leicht einen Eindruck über Interessenslagen und den Aufenthaltsort. Das geht schnell und ist mit wenig Risiko verbunden. Schreibt man halt mal eine E-Mail hin und wenn keine Antwort kommt, dann ist es auch eine sehr geringe Form der Missachtung im Vergleich zu dem Wagnis, das die persönliche Ansprache etwa auf einem Konzert darstellt«, so Holger und Ronnie ergänzt: »Stimmt, seltsamerweise. Wir haben in diesem Zusammenhang ja festgestellt, dass wir in der Vergangenheit, als wir uns noch nicht kannten, auf denselben Konzerten waren, also im selben Raum, bei JACKIE-O MOTHERFUCKER in Darmstadt zum Beispiel. Aber man kommt ja dann nicht auf die Idee, die anderen da anzusprechen, weil man ja mit seinen eigenen Leuten da ist und die kennt man ja schon.«

Interessant, dass hier gerade das Offenlegen persönlicher Daten – Interessenlagen, Aufenthaltsort, Musikvorlieben, etc. – zum Motor wird, in der Realität zusammenzutreffen und diese Problematik womöglich sogar beim ersten Kneipengespräch zu problematisieren. Nur eine der vielen Ambivalenzen der »Verschiebung ins Virtuelle«. Doch kann man von einer solchen tatsächlich sprechen? Die obige Schilderung einer bestimmten Form sich zu finden (manchmal ohne sich gezielt zu suchen) verweist zwar darauf, wie sehr digitale und analoge (um nicht zu sagen »echte«) Orte aufeinander verweisen bzw. miteinander verbunden sind. »Es war halt nichts los«, so Holger, »niemand interessierte sich in meinem damaligen näheren Bekanntenkreis für bestimmte Formen von Musik, daher das Interesse an Social-Network-Plattformen wie *lastfm*.« Dennoch: konkret benötigt es immer einen realen Ort, der zunächst gefunden werden muss. Im Januar 2009 fand schließlich in der Mainzer *Walpodenakademie*, einer kleinen Kunstgalerie, das erste Konzert mit dem saarländischen Musiker_innen-Kollektiv DATASHOCK statt. Das Bandmitglied Ronnie Oliveras wurde danach einfach einbehalten und als Teil von *Phantom Limbo* verpflichtet.

»Ohne solche Orte, deren Betreiber_innen neugierig genug sind, sich auf uns und unsere Angebote einzulassen, und relativ barrierefrei und ohne allzu große Unkosten eine Infrastruktur zur Verfügung stellen, sind kleine Konzerte, mit Bands, die bisher wenig Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, kaum durchzuführen«, so Ronnie, der auch vor dem Hintergrund als Mitgründer und -betreiber eines Jugendzentrums in Saarlouis und den damit verbundenen Erfahrungen spricht. »Das hab' ich früher schon gemacht, und jetzt ist es eben auch cool, die Leute aus beispielsweise England einzuladen, bei

Master Musicians Of Bukkake, 04.05.2010, Oetinger Villa Darmstadt

denen wir in der Vergangenheit mit DATASHOCK schon gespielt haben. Hier stehen wir mit unseren Konzerten in der DIY-Tradition von Hardcore, nur die musikalischen Inhalte sind anders, aber das ist das wo ich herkomme.«

DIY auf allen Ebenen: Nicht nur werden die Konzert-Plakate von Johannes Schebler gestaltet, die Bands selber kontaktiert, genauso wie das Publikum, auch die Bands organisieren die Touren meistens selbst und ganz privat. »Strukturen von geregelter Label- und Booking-Politik sind häufig noch nicht vorhanden, da die meisten der Künstler_innen, für die wir etwas veranstalten, sich noch unter dem Radar bewegen und oftmals – bei DUCKTAILS oder SUN ARAW war das zum Beispiel so – erst nach einer ersten kleinen Tour und mit wachsendem Erfolg an musikindustrielle Strukturen andocken«, beschreibt Ronnie die – mit Bezug auf DIY-Traditionen im Hardcore/Punk vielleicht gar nicht so sehr – veränderten Strukturen. »Eine besondere Tatsache, die wohl nicht nur für unsere Nische gilt, ist ja die Vernetzung. Die, wenn man so will, ›Szene‹ ist international und daher dezentral organisiert. Die Leute, die an ähnlichen Dingen arbeiten oder auf Tour gehen, lernt man auf einem gewissen Niveau recht schnell kennen und stellt fest, dass man eine gewisse Art, unter bestimmten Bedingungen und mit oftmals eingeschränkten finanziellen Mitteln zu arbeiten, teilt – notgedrungen aber mit Enthusiasmus. Geringere finanzielle Ressourcen verhindern ja aber nicht, dass etwas passiert: getourt und veröffentlicht wird ja trotzdem! Und auch wenn die Bands und wir mit unseren Veranstaltungen zunächst nur einen kleinen Kreis von Leuten erreichen, so lohnt sich der Aufwand doch immer, natürlich!«

Aber um Nischen ging es ja bereits in der letzten *testcard*. Daher an dieser Stelle die Frage, wie das Nischendasein überwunden werden kann – und ob das überhaupt erstrebenswert ist. Daniel: »*Phantom Limbo* muss als Projekt nicht mehr Geld abwerfen als wir brauchen um Gagen und ein paar Unkosten zu decken, denn unseren Lebensunterhalt bestreiten wir alle andernorts, insofern besteht kein Grund, wachsen zu müssen. Und wir sind ja auch an eher randständigen musikalischen Themen interessiert, die nur selten das Interesse popkultureller Medien hierzulande wecken, was uns auch nur bedingt stört – aber Leute erreichen, das wollen wir schon. Sektierertum liegt uns fern.« Zahlenmäßig bleibt das Publikum zumeist recht überschaubar, und das, obwohl, um beim Beispiel Mainz zu bleiben, kulturelle, zumindest musikalische, Alternativen kaum geboten werden. Meine hypothetische Frage, ob Leute heutzutage vielleicht eher zu Hause blieben, weil ein VOLCANO THE BEAR-Auftritt in New York ja auch mal eben im Wohnzimmer online angeschaut werden könne, was somit den Weg in die *Walpodenakademie* unnötig mache, oder man womöglich zu Hause bliebe, wenn man eine Band nicht kenne und online ja viel einfacher und billiger 213.999 neue Bands entdeckt werden könnten, löst Entrüstung und Belustigung aus. Holger, Ronnie und Daniel lachen über die Absurdität dieser Vorstellung und Johannes, ausgerechnet der jüngste der vier, übt sich in Medienschelte: »Die abgefilmten Liveauftritte der Bands, die man sich in schlechter Streaming-Qualität im Netz ansehen kann, ersetzen sicherlich nicht ein Face-to-face-Erlebnis. Jedoch wird oftmals ein solcher Mitschnitt als Richtlinie für das tatsächliche Konzertereignis herangezogen. Wenn da etwas missfällt, bleibt man doch lieber auf seinem gemütlichen Sofa in seiner Bude hängen. Das ist natürlich totaler Quatsch, da sich die Atmosphäre während des Konzerts nicht in ein viereckiges Filmkästchen zwängen lässt. Man bekommt höchstens einen lauen Aufguss, denn es findet ja eine doppelte Entfremdung statt sowohl auditiv, als auch visuell.« Puh, Entfremdung am Computer, Atmosphäre beim Live-Erlebnis.

im Dorf auch schon mit auf den Weg gegeben. Allerdings haben die das wohl anders gemeint, denn für meine Eltern war der Computer tatsächlich ein zumindest suspektes Objekt, während er, trotz seiner Unfähigkeit, ein Live-Konzert zu ersetzen, für *Phantom Limbo* den Ausgangpunkt für sämtliches Arbeiten darstellt. Holger: »Virtuelle Kommunikation ist für uns weiterhin ungemein wichtig. Neben der Werbung geht's auch um den Kontakt selbst. Der Kontakt zu den Künstlern und Künstlerinnen würde offline gar nicht so einfach hergestellt werden können. Und selbst wenn es Orte gibt, die einen Raum für randständige und experimentelle kulturelle Strömungen bieten, so ist die Frage, ob und woher das Publikum kommt, damit nicht vom Tisch. Sie stellt sich dann ja erst und mit *lastfm* und *facebook* oder was es sonst noch so gibt, ist es auch nicht automatisch so, dass man die erreicht, die es interessieren könnte.« »In Bezug auf Networking im Internet«, so Ronnie weiter, »ist mein Eindruck eher, dass man auf diese Weise die, die man schon erreicht hat, bei der Stange halten kann, indem man ihnen Newsletter schickt oder so. Und mir scheint es wahrscheinlicher, dass jemand, der uns schon kennt, die Homepage eher wieder besucht, als jemand, der uns nicht kennt. Aber wir wissen es auch nicht so recht.«

Die Analyse des potentiell erweiterbaren Publikumsprofils steht also noch aus. Sicher ist: Das Interesse ist grundsätzlich überschaubar, was einerseits eine gewisse familiäre Atmosphäre begünstigt, Freundschaften hat entstehen lassen »und wir haben in Würzburg zwei Freunde ermuntert, es uns nachzumachen. Die beiden nutzen nun im Würzburger *Cairo* unter dem Namen *Taubenschlag* einen kleinen Konzertraum, um ähnliche Bands dort zu präsentieren. Der *Taubenschlag* ist sozusagen unsere kleine Schwester und das finden wir einen sehr schönen Orte übergreifenden und aber auch verbindenden Effekt, das mit initiiert zu haben und sich nun auszutauschen und gegenseitig zu helfen«, so Holger. Anderseits aber bedeutet die intime Atmosphäre auch, dass »wenn von den Stammgästen ein paar aus wie auch immer nachvollziehbaren Gründen keine Zeit haben, und wir wissen das oft vorher, weil die Leute uns E-Mails schreiben oder in Ankündigungen auf den genannten Plattformen kommentieren, dass sie da Arbeiten müssen oder im Urlaub sind oder Familienfeiern besuchen müssen etc., dann kann es auch schnell mal passieren, dass ein Konzert vor eher 10 als 30 Zuschauer_innen stattfindet, was bisher aber glücklicherweise nur sehr selten der Fall war«, so Daniel.

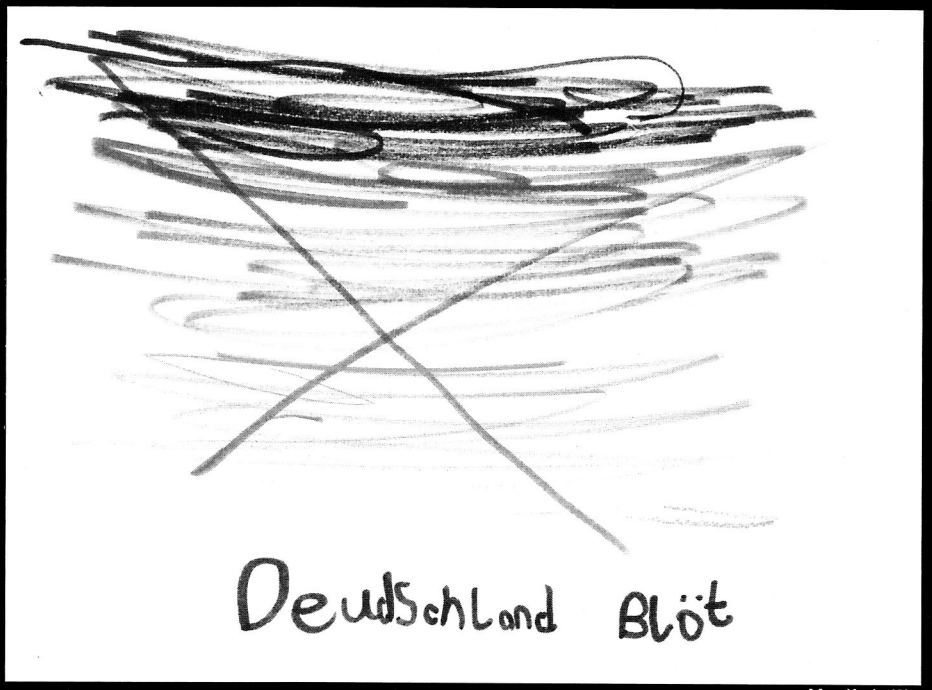
Wäre in der Konsequenz ein fester Ort hilfreich, Menschen zu binden? Wenn es in der *testcard* um Ortsverschiebungen geht und hier viel von dem konkreten Ort des Konzertes, der dort herrschenden Atmosphäre die Rede war, so ist ja eigentlich ebenso interessant, dass bei *Phantom Limbo* eine Form der Ortlosigkeit gepflegt wird. Zwar gibt es regelmäßige Kooperationen mit verschiedenen Veranstaltungsorten, aber die Klammer ist doch der Versuch, Menschen über das Internet zu erreichen und mit mal mehr, mal weniger Erfolg an verschiedene Orte im Rhein-Main-Gebiet zu locken. Holger führt dazu aus: »Das Nomadische ist wohl eher eine Chance und gar nicht so unpassend. Wir machen das ja alle nebenher und hätten weder das Kapital noch die Zeit, einen Ort zu etablieren, auch wenn wir uns nach 10 Bier unser eigenes *CBGB's* zusammenfantasieren, denn ein Ort ist wichtig, weil er die Aufmerksamkeit der Leute bindet, wenn die einmal wissen, dass da was los ist. Mit der *Walpodenakademie* haben wir ja eine ziemliche Kontinuität, und die *Oetinger Villa* und der *Waggon* in Offen-

bach sind ebenfalls zwei Partner mit denen wir unkompliziert zusammenarbeiten können, was wir sehr schätzen. Von daher ist das Nomadische eine Chance, es liegt auch ein gewisser Reiz darin, für unterschiedliche Musik die Räume unterschiedlich auszuwählen.«

Diese erzwungene Flexibilität verhindert womöglich auch, dass nach Außen jener Eindruck vermittelt wird, den etwa Annika Mecklenbrauck in dieser *testcard* anhand ihrer Erfahrungen in Köln-Ehrenfeld beschreibt: dass Räume auch abschrecken können, nach Außen hin codiert erscheinen, besetzt von der Erwartung an eine vermeintliche Hipness. So aber ist ein zwar überschaubares, jedoch, im Gegensatz zu den Hardcore-Konzerten in Bingen oder sicherlich auch Saarlouis, überaus heterogenes Publikum bei den Konzerten anzutreffen, sowohl was die Geschlechterverhältnisse, als auch das Zusammentreffen verschiedener Generationen betrifft. Ronnie meint: »Die Klammer ist unsere Freundschaft, die *Phantom Limbo* letztlich zusammenhält. Konzerte an verschiedenen Orten zu veranstalten, sich zu bewegen hat bisher den angenehmen Nebeneffekt mit sich gebracht, dass sich der Freundeskreis durch Bands, die kommen und die Leute von und an den verschiedenen Veranstaltungsorten ständig erweitert. Auch können wir bedingt durch die Ortlosigkeit inhaltlich frei durchziehen was wir machen wollen, da wir beispielsweise keine 90er-Party schmeißen müssen, um eine Raummiete zahlen zu können, etc. Die örtliche Ungebundenheit erlaubt es uns, dahingehend unbeschwerter und inhaltlich konzentriert auf unsere musikalischen Interessen arbeiten zu können. Allerdings ist *Phantom Limbo* als soziales Gebilde, die Freundschaft und räumliche Nähe von vier Leuten, sehr fragil: Wenn aus beruflichen oder anderen Gründen ein Umzug weg von hier notwendig würde, das gefährdete auch *Phantom Limbo* – virtuell können wir nämlich keine Konzerte zusammen veranstalten.«

Es soll nicht verheimlicht werden, dass sich aus dem sozialen Gebilde *Phantom Limbo* auch Freundschaften zur *testcard* wie auch mir persönlich entwickelt haben, und daher die Trennung zwischen Konsument und Produzent gar nicht mehr zu halten ist, im übrigen genauso wie auf den Konzerten von *Phantom Limbo*, in der tatsächlich eine unhierarchische Kommunikation möglich ist und sich nicht lediglich eine einseitige von der Bühne herunter vollzieht – die es ohnehin nicht an allen *Phantom Limbo*-Veranstaltungsorten gibt. Das Gespräch wie auch der daraus entstandene Artikel sind daher kein Freundschaftsdienst, sondern eine zu Papier gebrachte Fortsetzung dessen, was auf den Konzerten sowieso immer passiert: den Kommunikationsraum Konzert zu nutzen, um sich dort mit Musik und allem, was damit zusammenhängt, auseinanderzusetzen.

Kontakt: *www.phantomlimbo.de*; *info@phantomlimbo.de*



Max Kade (8)

FÜR EINE KLEINE IDENTITÄT

Frank Apunkt Schneider

ZUR ÄSTHETIK DER VERKRAMPFUNG

Popkultur ist in der Lage, Orte herzustellen, in denen das Subjekt verschwinden und in eine andere Welt eintreten kann, als die, die ihm per Herkunft und »Identität« verordnet wurde. Diese Orte können auch Nichtorte sein; Orte, die es nicht gibt, die implodiert sind oder die sich aus der kulturellen Geographie ihrer Umgebung herausgesprengt haben. Imaginäre Räume, isolierte Nischen oder Fluchtlinien, die von den örtlichen Realitäten wegführen. Ein solcher Nichtort war Popkultur im Nachkriegsdeutschland, wichtig vor allem, weil Jugendliche in ihr »dem Deutschen« entkommen konnten, jenem klebrigen Generationenvertrag mit Stamm, Kultur und Volk.

Nach dem Krieg ist aber bekanntlich immer vor dem Krieg. Als die alte BRD nach 1989 abgeschafft wurde – und mit ihr der deutsche Nachkrieg – veränderte sich auch die Stellung der Popkultur in Deutschland und vor allem:

zu Deutschland. Im neuen Vorkriegsdeutschland wurde Pop endlich deutsch: Im »Deutschpop« von WIR SIND HELDEN, TOMTE oder SPORTFREUNDE STILLER hat es sich die Popidentität verpasst, die es verdient. Um zu einer Popidentität zu kommen, die mit sich selbst identisch und im Reinen ist, musste allerdings alles, was an deutschem Pop einmal sperrig war, überschrieben werden. Wo »Pop« lange Zeit die Nichtidentität junger Deutscher unterstützte und symbolisierte, hat sich heute deutscher Gemütspop breit gemacht, der im Prinzip nichts will, außer eben: kein Problem mit seiner Identität haben. Daran, was dafür aufgegeben werden musste, möchte dieser Text erinnern ...[1]

Reedutainment: Eine Kultur, die Ausland heißt

»Wir tun unser Geld in die Plattenläden /
Die einzige Art, sich zu wehren«
FAMILY 5

Popkultur war prominent im Lieferumfang der Reeducation enthalten, die Teile der deutschen durch anglo-amerikanische Kultur überschrieb. Als »Fremdes« bot sie deutschen Kids die Möglichkeit, jenes »Eigene« zu verlassen, das sie mit ihren Eltern verband, das deren Verbrechen legitimiert hatte und das sich am 8. Mai 1945 ja nicht einfach verflüchtigte, sondern von einer Kultur der Tat in eine der Leugnung überging.
Klaus Theweleit hat eindrücklich beschrieben, wie sich die Schuldabwehr in »das Deutsche« eingeschrieben hat: Als Sprache wurde es Verschweigen, als Kultur unwirklich, als Körper fühlte es sich an wie gelähmt.[2]
In diese Situation kam Popkultur als Auflösungsvertrag mit »dem Eigenen«. Sie erzählte von fremden Orten und Körpern, die nicht ruiniert waren. Die waren zwar nicht hier, aber die kulturindustrielle Form der Popartefakte war eine kompakte kleine Fremde, die hinter verschlossener Türe genossen oder als Geste, Stil, Frisur, später als Walkman, durch die Stadt getragen werden konnte. Popsongs oder Hollywoodfilme waren undeutsche Enklaven in der laufenden Kollektivpsychose, ein Volksverrat im Snack-Format, eine willkommene Entfremdungsmöglichkeit von den Eltern.
Die spielten mit und ließen sich ordnungsgemäß »befremden«. In Begriffen wie »Negermusik« platzte ihre demokratisch gentrifizierte Oberfläche auf, und das mühsam gebändigte »Deutsche« quoll hervor.
Solche »Generationskonflikte« waren zwar auch anderswo zu haben, aber nirgends war ihr halbbewusst exekutierter Antifaschismus so nötig wie hier, vor allem weil Popkultur den Bruch *sinnlich* auflud. Das Nichtdeutsche sah einfach besser aus, es fühlte sich besser an, es stand mit der sich aufbäumenden Sexualität in Verbindung, war Energie, streifte Verbotenes und stand im Einklang mit der Gegenwart.
Es hörte sich auch besser an. Das nur in Bruchstücken verstandene, geheimnisvolle Englisch der Poptexte wurde zum Sound der »Entdeutschung«[3]. Seine konkreten Botschaften mussten nicht verstanden werden, um die abstrakte zu kapieren: Dies war eine »Ausweichsprache«[4], ein Zufluchtsort vor repressiver Heimat.
Die weiche Sprache der BesatzerInnen drang an so gut wie allen relevanten Nachkriegsfronten (Wirtschaft, Politik, Kino, Werbung usw.) in das Deutsche ein, löste es auf, gab ihm einen anderen Sound und enthärtete es. Englische Brocken waren eine der größten kulturellen Errungenschaften des deutschen Nachkriegs. Dass sie heute nur noch als »Anglizismen(flut)« benennbar sind, sagt viel über jene Kultur gewordene Xenophobie, die gegenwärtig wieder zu sich selbst zurückzukehren wünscht.
Anglizismen bereicherten Wortschatz und Denken (sie *hatten* zum Beispiel keinen Sinn, sondern *machten* ihn einfach, implementierten also einen in Deutschland bis dato unbekannten, nicht-essentialistischen Sinnbegriff). In ihnen konnte in der »eigenen« Sprache fremdgegangen werden, um Sprechen überhaupt erst wieder zu erlernen, wie Theweleit schreibt.[5]
In Versatzstücken des Fremden ließ sich »der eingegrenzten Hölle [...], die der Deutsche/das Deutsche für sich allein genommen ist«[6] entkommen.
Popkultur zeigte der deutschen Jugend, dass es etwas Besseres gab, als FlakhelferInnen der Schuldabwehr zu werden. Sie war »symbolische Entnazifizierung«[7] und leistete mehr als demokratische Umschulungsmaßnahmen, weil sie nicht versuchte, postbarbarische Politikformen einzubläuen, und stattdessen der Sprache und dem Körper das Deutschsein austrieb. Beide waren so nicht länger volkseigenes Gut. Sie wurden Orte individuellen Lustgewinns, statt kollektivierten Sinns. Das musste niemandem voll bewusst sein, um die Vorzüge einer anderen z. B. swingenden Körperpolitik genießen zu können.
Trotzdem vollzog sich dieser Ablösungsprozess längst nicht so einfach, wie es »die deutsche Popgeschichte« Glauben machen will, der zufolge Pop die nachrückende Generation einmal kurz durchlüftete, um damit ein neues deutsches Körpergefühl vorzubereiten: das der schwarz-rot-goldenen Love Parade.

Flowertime in San Franzisko

Die Vermischung mit angloamerikanischer Popkultur bedeutete nämlich noch längst nicht deren Annexion für deutsche Zwecke. Zunächst verlief die Einverleibung ohnehin mehr als schleppend. Erst mit der »British Invasion«

Max Kade (10)

des Beat entstand Mitte der 1960er bei jungen Deutschen der Wunsch, diese Musik nicht nur zu hören, sondern *selbst* zu machen. Im Prinzip war das die nächste Eskalationsstufe ihrer Selbstentfremdung: junge BritInnen zu werden, eine Mimikry an deren Sprache und Körperlichkeit zu versuchen. Deutsche Beatbands der 1960er redeten in fremden Zungen und sie waren von fremden Geistern besessen (»Prae

Kraut Pandemonium« heißt nicht von ungefähr die wichtigste Retrospektivreihe zum Thema). Ihre Texte stammten aus dem Wörterbuch, und auch sonst erlaubten sie sich kaum Eigenmächtigkeiten.

Dass sich Deutsch nicht als Poptextsprache eigne, war lange Zeit Konsens (selbst heute finden nicht wenige Pop auf Deutsch *grundsätzlich* unsäglich). Wo es versucht wurde, entstand zunächst auch kein Pop, sondern nur deutsches Sonderformat: der »Schlager«.

In ihm wurde das Popfremde zu Fake-Akzenten und Fernweh verbogen, in dem das alte Expansionsprogramm kleinlaut nachhallte. Im Begehren des Fremden blieben der und die Schlagerdeutsche immer TouristIn: »Flowertime in San Franzisko / Ich seh' Blumen blüh'n in Deinem Haar / Ich träum' mit Dir in San Franzisko / Von einer Welt so hell und klar«, sang Bernd Spier in der deutschen Version von Scott McKenzies »If you're going to San Francisco«. Deren leiernde Züchtigkeit war ein Affront, eine Veruntreuung des geheimnisumwitterten Fremden als verdruckstes Eigenes. Die Diskrepanz, das Dünne, Unwirkliche und Substantiell-Behämmerte, das den deutschen Schlager lange Zeit ausmachte, war der Beweis dafür, dass »deutscher Pop« nicht ging. Die Germanisierung zombiefizierte alle Popzeichen, derer sie sich bemächtigte. Sie schläferte sie euthanasisch ein, wie sich gut in Spiers weggetretensediertem Gesang hören lässt. Und: Er sprach die Welthauptstadt der zeitgenössischen Poperwartung tatsächlich *deutsch* aus, ein Auraverlust, den der vorgetäuschte Anglizismus von der »Flowertime« nur unzureichend kaschierte. Das Deutsche entstellte die Popcodes bis zur Vernichtung; der alte Horror kehrte als Incredibly-Strange-Music-Farce zurück.

Für spätere Popgenerationen war das Nichtauthentisch-Hohle des Schlagers eine Fundgruppe für Verfremdungsstrategien; für Popaffizierte der Originalzeit blieb er der Feind, weil Pop keine Kompromisse mit dem Deutschen eingehen durfte: Dass die BEATLES ein paar Stücke auf Deutsch einsangen, ging gerade noch als Vorleistung für spätere Raritärencompilations durch, Cliff Richards deutsche Platten waren hingegen bereits Schlager: Sie klangen genuin *deutsch*.

Die »erste Rockband mit deutschen Texten« – IHRE KINDER aus Nürnberg – stand von daher von vorneherein unter enormem Rechtfertigungsdruck: »Merken Sie was? Das ist nicht ›deutsch‹. Das ist was anderes«, behaupteten die Linernotes ihrer ersten Platte. Aber das war natürlich Wunschdenken. Ein paar Zeilen weiter unten heißt es über das Catering beim Produzenten Dieter Dierks (das noch gar keines war, sondern utopielose »Bewirtung«): »man aß die Strammen Mäxe seiner Mutti, die unser aller Mutti wurde«. Und: »Wir sind die Kinder

unserer Eltern. Eltern und Kinder bedingen sich gegenseitig«.
Ungefähr so klang die Platte dann auch. Ihre Radikalmisslungenheit schuf aber nur eine letzte abschreckungspolitische Galgenfrist von ein, zwei Jahren, bis weitere Deutschrockgruppen nachrückten. Die ersten, die konsequent deutsch sangen, waren Politrockbands wie FLOH DE COLOGNE, PANTHER und HOTZENPLOTZ (später umbenannt in VOLKS-MUSIK!). Sie glaubten, keine englischen Texte mehr zu brauchen, ihre linken »Inhalte« wären gewissermaßen naturwüchsig *gegen* Deutschland (verstanden als generationaler Zusammenhang mit den Nazis). Was natürlich falsch gedacht war, wie die (krypto-)nationalistische Geschichte der BRD-Linken von Dutschke über die RAF in die Linkspartei zeigt.
Allerdings erreichten die wenigsten von ihnen überhaupt irgendwen. Mit einer Ausnahme: TON STEINE SCHERBEN. Die hatten allerdings begriffen, dass eine Zurückweisung der deutschen Wirklichkeit sowohl material- als auch präsenzästhetisch *gezeigt* werden musste. Und das bekam Rio Reiser als einziger Deutschrocksänger tatsächlich hin. Er sang deutsch auf eine Weise, in der etwas vom alten Popfremden erhalten blieb, vielleicht weil er als Schwuler ohnehin aus dem Volkskörper gefallen war. Der Bildvorrat seiner Texte schien eher aus dem Alten Testament zu stammen, enthielt also auch einen (vermutlich unbewussten) jüdischen Subtext, etwa wenn er den Exodus predigte: »Gibt es ein Land auf der Erde / Wo der Traum Wirklichkeit ist / Ich weiß es wirklich nicht / Ich weiß nur eins und da bin ich sicher / Dieses Land ist es nicht«. – »Land« konnte in diesem Zusammenhang natürlich alles Mögliche meinen: »die Scholle« oder doch nur »den Staat« ... Reiser verfügte recht virtuos über jene Vagheit, die »Lebensgefühl« aufnehmen und erzeugen konnte. Seine posthume Verhaftung als »Volkssänger«[8] zeigt, dass sich solche Zeilen ebenso gut als Kapitelüberschrift in der grünalternativen Niedergangsbiographie gebrauchen lassen, wie sie in den Sehnsuchtshorizont der NPD passen, bei deren Veranstaltungen SCHERBEN-Songs längst zum festen Repertoire gehören.[9]

Bundesrepublikanische Zusammengesetztheit

Bis Ende der 1970er ließ sich das Deutsche als Popsprache trotzdem so gut wie gar nicht benutzen. Real existierende Deutschrockbands wie FRANZ K. sorgten eher dafür, dass deutsche Rocktexte als eine Leerstelle stehenblieben, als Unort und schwere popästhetische Verfehlung. Was sie von sich gaben, war unglaublich seltsamer Quatsch. Die NOVALIS-Textzeile, die üblicherweise hierfür als Beleg angeführt wird, zeigt, wie unwohl sich deutscher »Sinn« in »Poptexten« fühlte: »Wer Schmetterlinge lachen hört / Weiß wie Wolken schmecken«. Das war genau so bescheuert, wie es sich auch anhörte – und auf keinen Fall eine funktionierende Popbehauptung à la »Clouds taste metallic« (FLAMING LIPS, 1995). Zudem gab der »Deutschrock« durch regelmäßige Backlashs in die Finsternisse des Eigenen (wie »Dialektrock«) zu erkennen, wo er hingehörte: in die Trostlosigkeit einer dumpfen Gegend.
Erst mit dem deutschen Punk und New Wave wurde »Deutschsein«, wo es ihm nicht zu dummdreister Affirmation verunglückte – oder zur blöden Weinerlichkeit darüber, etwas nicht zu dürfen (wie in »Ein deutsches Lied« von NICHTS) – als Entfremdungszeichen im Sinne der neuen Ästhetik benutzbar.
»Das Beste an bundesdeutscher Popmusik war ihre Sekundarität: ihr Bezugnehmen, Imitieren, Fixiertsein auf angloamerikanische Vorbilder«,[10] schrieb Diedrich Diederichsen 1990 in den Linernotes für den Sampler »Geräusche für die 90er«. Und der agierte in einem mehrfach von Geschichte aufgewühlten Raum: 10 Jahre nach »Geräusche für die 80er«, einem frühen Überblick über die entstehende deutsche Punk- und New-Wave-Szene, und ein Jahr nach dem Ausfall jener Spaltung, die »bundesrepublikanische Kultur« erst ermöglicht hatte. Zu deren Vorzügen gehörte: »weniger Nationalismus als in anderen Staaten« (ebd.). Und weniger Identität im affirmativen Sinne. Eher gab es eine nicht unspannende Form der Nichtidentität, aus der heraus deutsche Texte fabriziert werden konnten: als Aneignung dieses Nichtidentischen und als »Anerkennen der Künstlichkeit, des Zusammengesetztseins, des Kolonisiertseins, der westdeutschen Nachkriegspsyche und -kultur« (ebd.). Diese Möglichkeit sah sich 1990 aber bereits einer veränderten kulturpolitischen Situation gegenüber, »die die Lüge von ›deutschen Roots‹ wiederaufbereiten wird« (ebd.).
Vermutlich war »die alte BRD« die beste Zeit, die es in Deutschland seit dessen Erfindung je gegeben hat: ein beinahe-utopischer Nichtort der Bindungslosigkeit und der hedonistisch besetzbaren Entwurzelung, der Dekollektivierung. Selbst die Nationalmannschaft spielte wohltuend schlecht, mitreißend an ihr war lediglich, dass sie das Mitsingen der Hymne demonstrativ verweigerte und damit klarmachte: Auf dem Platz standen keine völkischen Mandatsträger, sondern abgezockte Profis, denen »ihr Land« scheißegal war.
Beinahe hätte von hier aus also arrogant auf den Nationalfarbenschwachsinn der Nachbarländer geblickt werden können. Stolz auf den eigenen Unstolz zu sein, verbat sich natürlich

Chance, nichts mit Land, Volk und Fahne (die Staatsbegräbnissen vorbehalten blieb) zu tun haben zu müssen.
Aber sie ließ sich nutzen. Die »Verkrampfung« war Entspannungstechnik und Bewusstseinserweiterung in einem. Ein Luxus, der als Freiraum verteidigt werden musste gegen alle, die ihr im Geschichtsgully verschwundenes Deutschland zurück wollten, wie Heinz Rudolf Kunze, der schon 1984 nölte: »Deutschland, ich vermiss Dich«.[11]
Aber der gehörte zu jenen Ex-LiedermacherInnen, die in der Nach-NDW-Zeit zu grünalternativem Deutschpop umgetopft wurden. Und der Sentimentalitätstyp, den sie verzapften, war sowieso verdächtig. Ihre gnadenlose Verachtung war identitätsbildende Maßnahme fast aller BRD-Subkulturen. Sie übten ja bereits den »Sei du selbst!«-Befehl ein, jenen Jargon der Eigentlichkeit, der nach 1989 sofort mit nationalem Selbst aufgefüllt werden konnte. Ihrer Drei-Bier-Identität, die sie auf Platten spazieren führten, die »Schweißperlen« oder »Bochum« hießen, wurde von deutschen Postpunkgruppen ein künstliches, ironisch-distanziertes Popdeutsch entgegengewuchtet, das das Nicht-Identische zu genießen und zu beschützen schien: »Jede Welle ist eine tote Welle / Was immer lebt ist die Dt. Scham / Die Dt. Scham sitzt euch im Nacken / Denkt immer daran / Die Dt. Scham stirbt niemals«, skandierten Mutterfunk 1981, und sie klangen gar nicht traurig darüber.
Die Unverwandtheit der NDW-Texte ahmte die fremde Sprache englischer Popstücke auf Deutsch nach. In ihnen fand sich etwas von dem, was Gilles Deleuze und Félix Guattari über das Pragerdeutsch bei Kafka gesagt hatten: ein »Fremdwerden in der eigenen Sprache«[12]. Kafka selbst hatte von der deutschsprachigen jüdischen Literatur in Prag einmal als »kleine Literatur« gesprochen. Für Deleuze/Guattari war sie die »einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient.«[13] Als minoritäre Praxis stünde sie im performativen Widerspruch zur Identität, die in der Muttersprache verbrieft wäre. Sie sei nicht »Literatur der großen Meister«[14], als die die deutsche tradtionell inszeniert wird, sondern eine, die ein »anderes Bewußtsein und eine andere Sensibilität«[15] herstellt. Sie repräsentierte eine Subkultur, und keine Kultur.
Deswegen tendierte sie zur Unverständlichkeit, die aber nicht ihr Problem, sondern ihr Freiheitsmoment ist. Deleuze/Guattari entwerfen so einen neuen Kafka, dessen Texte nicht mehr Ausdruck psychischer oder kultureller Notlagen waren. Sie ringen nicht mit einer aufgrund von Familienkonstellation und den negativen Folgen der Moderne unmöglich gewordenen Identität, sondern sind bejahte Nichtidentität, ein: »Ausweg für die Sprache, für die Musik, für das Schreiben. Was man gemeinhin Pop nennt – Popmusik, Popphilosophie, Popliteratur: *Wörterflucht.* [im Orig. deutsch!]. Vielsprachigkeit in der eigenen Sprache verwenden«[16].
Die Zurückweisung ästhetisch gestalteter Harmonie von Volk, Kultur und Sprache, wie sie »große Literatur« verbürgt, zeigt sich vor allem in Dissonanzen und einem generellen Missklang. Sie äußert sich in einem »ganz nüchternen und strengen Schrei; in ihm das Hundegebell, den Affenhusten, das Käfergesumm freisetzen; eine Synthax des Schreis machen ... bis zu einer Deterritorialisierung, die nicht mehr durch die Kultur oder den Mythos kompensiert wird«[17].
Das NDW-Deutsch verdoppelte in seinen besten Momenten die alte Popentfremdung: »NDW-Bands versuchten englisch zu singen, diesmal aber auf Deutsch. Ihre Texte klangen in der vertrauten Sprache der eigenen Umgebung fremd, anders, neu, seltsam, ungehört, unverständlich, schizoid, eben so, wie die ersten englischen Poptexte damals in den Kinderohren derjenigen geklungen hatten, die sie nun mit dem Vokabular der deutschen Sprache nachbauten.«[18]
Nach dem Niedergang der NDW waren deutsche Texte aber erst einmal verbrannt. Ein weiteres deutsches Popsonderformat: die BlödelbardInnen hatten ihren Antisinn öffentlich zu feuchtfröhlichem Unsinn degradiert, der grünalternative Deutschpop machte wenig später öffentlich-rechtlichen Sinn daraus. Für ein paar Jahre nahmen die meisten Bands wieder zur Sekundarität des Englischen Zuflucht und begnügten sich damit, kopierverlustreiche Versionen des Angloamerikanischen zu sein.

Lebenslange Reeducation: Die Hamburger Schule

»Geräusche für die 90er« leitete aber bereits eine zweite Welle anitidentitärer deutschsprachiger Popmusik ein. Die Option, in einem Andreas-Dorau-Sinne bundesrepublikanisch zu sein, war ihr verbaut, denn die »gute alte BRD« war längst dabei, neues Deutschland zu werden. Ihre alten Vorzüge wurden dabei genauso gnadenlos abgewickelt wie DDR-Betriebe.
Also verstärkten CPT. KIRK &., KOLOSSALE JUGEND und andere die Dissonanz. Dazu mussten sie allerdings deutsch singen. Denn nur so ließ sich eine produktiv missverständliche deutsche Popkommunikation herstellen, ein »Pop gegen Biographie«[19] (so der Titel von Kristof Schreufs Rückblick auf seine Zeit mit KOLOSSALE JUGEND). Ihr Ringen um Ausdruck misslang *als Ausdruck*, aber als Ausdruck des Misslingens setzte es ungeahnte Textenergien frei, die auf verquere (oder sogar: queere) Weise wie Popbotschaften funktionierten: als aufgewühltes Sprechschreien, das vom Körper kam und auf ihn eindrosch. »In diesem zum

Getöse angeschwollenen Missverständnis des Fremden, Auferlegten, Anderen lässt sich, wenn [es] gelungen misslingt, erkennen, was vom Hiesigen aufbewahrt und erinnert zu werden wert ist«[20], fand Diedrich Diederichsen.

Was gesungen wurde, ergab keinen zusammenhängenden Sinn, aber einen schnellen Wechsel zwischen manieriertem Schwachsinn und scharfzackigen Erkenntnisblitzen (v. a. beim frühen Distelmeyer, der konsequent zwischen Pennälerlyrik und Präzision zu pendeln verstand). Die neue Sprechweise war sperrig, kaputt und voller Sprünge, ungelungener Wendungen und hilfloser Abstraktheit. Sie berührte in manchen Fällen als sprachliche Ohnmachtausübung, in anderen nervte sie, in wieder anderen wollte sie genau das. Sie war zusammengebaut, und oft flog sie auch gleich wieder auseinander. Jedenfalls war das keine Meistererzählung (auch wenn Distelmeyer sich das später vom Feuilleton einreden ließ, um in letzter Minute dann doch noch ein deutscher Dichter zu werden).

So wie »Geräusche für die 80er« ein Gründungsdokument der NDW gewesen war, wurde »Geräusche für die 90er« eines für den neuen Underground, der auf Deutsch gegen das Deutsche ansang. Und das ging, ohne sich *inhaltlich* zu positionieren (was er natürlich trotzdem tat: als Wohlfahrtsausschuss oder als Bandshirt der KOLOSSALEN JUGEND mit dem Aufdruck: »Halt's Maul, Deutschland«). Es reichte, die kommunikativen Grundlagen des Kollektivs zu verweigern: die Verständlichkeit, in der seine Befehlsstrukturen aufgehängt waren (und die oft in Befehlsform von den betreffenden Bands eingefordert wurde).

Als Gattungsbegriff für diese neue Musik bot sich zweierlei an: 1. »Hamburger Schule« und 2. »Diskursrock«. Natürlich wurde beides von den Beteiligten vehement zurückgewiesen, schließlich waren diese ja MusikerInnen, deren je Eigenes (schon aus marktstrategischen Gründen) nicht mit Fremdem zusammen in eine »Schublade« gehört. Aber das war reflexhaftes, antrainiertes Gewäsch, denn die Vorteile dieser Begriffe lagen klar auf der Hand:

Mit *Schule* war gesagt, dass der in Hamburg als »Szene« konzentrierte Ansatz prinzipiell in andere Städte übertragbar war. Und dass es um Lernprozesse ging, und Arbeit, anstatt Bohemeklischees zu erfüllen, wie es die traditionelle Stellenbeschreibung des Kunstsubjekts vorsieht. Außerdem hieß es, dass MusikerInnen nicht nur über eine bestimmte Bandbreite an Intelligenztypen verfügen mussten: die soziale und die ästhetische, serviert mit einer Brise Streetwiseness. Sie sollten *auch* Intellektuelle sein (dürfen): buchklug und belesen, ja eventuell sogar über *Begriffe* verfügen. »Die Hamburger Schule entstand dadurch, dass sich unintellektuelle Punks (wie die ZITRONEN und ich) auf die Intellektuellen einließen. Das hat lange gedauert, und es gab viele Momente, wo wir es aufgeben wollten«, meint Knarf Rellöm rückblickend.[21] Und doch hat es eine Zeit lang funktioniert.

Diskursrock distanzierte sich wiederum von rockistischen Leitwerten wie (ungefilterte) Selbstaussprache, Unmittelbarkeit und der Pflicht zur intellektuellen Verwahrlosung. An deren Stelle traten Aushandlungsprozesse, in denen Positionierungen erarbeitet und politisch notwendige Umerfindungen vorgenommen wurden, wie die, mit der DIE GOLDENEN ZITRONEN 1994 auf die wiedervereinigte deutsche Pogrombereitschaft reagierten.

Dazu mussten Textaussagen allerdings überproportional wichtig genommen und in legendären Diskussionen (die meist DIE STERNE trafen) kritisiert werden, woran sich auch Magazine beteiligten, die selbst Bestandteil von »Diskursrock« werden konnten. Alte Arbeitsteilungen wurden über Bord geworfen, und das nicht nur aufgrund von Doppelbegabungen: MusikerInnen äußerten sich plötzlich schriftlich, und gaben dabei ganz passable Figuren ab. Man/frau konnte dazugehören, einfach nur, indem man/frau darüber schrieb. Dieses Gefühl lag jedenfalls eine Weile in der Luft. Es wurde u. a. dadurch getriggert, dass es plötzlich Bandinfos gab, die nicht generisch uninteressant waren, sondern Bestandteile eines Gesamtaussagesystems.

Live kamen nicht mehr unbedingt Bands auf die Bühne, sondern Diskussionsangebote, die sich natürlich sofort den Vorwurf einhandelten, zu viel zu reden, also sich nicht wie IndiemusikerInnen zu benehmen, verdammt noch mal! Vor der Folie in Deutschland valider Kunstbegriffe war das eine Zumutung, und die gehörte zum Programm einer »Ästhetik der Zumutung«. Zumutung (von Kommunikation und Auseinandersetzung) war es z. B., wenn Jochen Distelmeyer sich in der alten BLUMFELD-Phase von der Bühne herunter für eine sexistische Äußerung entschuldigte oder jemanden, der angesichts seiner Running-Gag-artigen Gitarrensaitenprobleme »Geld zurück!« gerufen hatte, 20 Mark in die Hand drückte. Wer den neuen Distelmeyer auf seiner Solotournee erlebt hat, wird sich das kaum vorstellen können; Auseinandersetzung fand hier nur noch in den Grenzen von 2009 statt. Dass er sich irgendwann einmal geweigert hatte, dem *Spiegel* ein Interview zu geben, wirkte da wie eine Nachricht aus einer anderen Welt. Das Stilmittel der Kommunikation (mit der Konsequenz des Kommunikationsabbruchs) steht ihm heute leider nicht mehr zur Verfügung.

In einer weiteren Kommunikationsdimension trat dann noch der Kontext, der schon immer ein fixer Bestandteil des Popkunstwerks gewesen war, als sozialer Vollzug offen auf. z. B. in

dem Hamburger MusikerInnen sich bis etwa 1998 nicht damit begnügten, Musik zu machen, sondern eine bewegliche Infrastruktur waren, die Schreiben, Denken, Diskutieren, Labelarbeit, Kneipengründungen, Parties, offene Bandgrenzen, gescheiterte Beziehungen und gegenseitige Hilfe umfasste.

Skill the nation with a groove

»England hat eine Pop-Kultur, die doofen Deutschen wollten Musik und die haben sie dann zur Genüge bekommen. Mögen sie daran ersticken!«[22], schrieb Diedrich Diederichsen 1983. Ähnlich sah es 1999 aus: Plötzlich gab es nur noch Musik, die ohne mitgelieferte Problemebene sie selbst und folglich auch irgendwie »deutsch« sein wollte. Bands wie TOMTE, WOLKE, VIRGINIA JETZT!, SILBERMOND, JULI, ENNO BUNGER (ad infinitum) waren von einem Tag auf den anderen *vorstellbar*. Und materialisierten sich dann auch gleich. Das unter Rotgrün eingeweihte Popdeutschland schluckte sie anstandslos in einer schier endlosen Fresswelle, leider ohne Diederichsens frommen Wunsch zu erfüllen.
Bei vielen Beteiligten klappten die alten Ansprüche einfach zusammen, meist aus im Einzelnen stets nachvollziehbaren ökonomischen Erwägungen. Tilman Rossmy löste 1995 DIE REGIERUNG auf und nahm unter eigenem Namen Platten auf, die es ganz offensichtlich auf die Reviewsparten von »TV Spielfilm« und »Brigitte« abgesehen hatten. Die erste hieß »Willkommen zuhause« und bot Refrains auf wie: »Ich geh' den Herzweg / Ich verschließ mein Herz nicht«.
TOCOTRONIC inspirierten ab 1996 ein Heer völlig unnötiger Indiebands, ebenfalls deutsch zu singen. Obwohl das Schlimmste noch bevorstand, geben die CD-Beilagen von Heften wie »Komm Küssen« (ab 1996) einen ersten Ausblick auf »deutschen Indiepop«, der um 2000 zum endlosen Schwall wurde, bei dem nur eines gewiss ist: Die nächste Newcomerband ist immer die schlimmste.
Musikalisch handelte es sich dabei um »deutschen Britpop«, materialästhetisch komplett uninteressant, aber um eine entscheidende Verschiebung herum gebaut: Die Beteiligten hatten in ihrer Sozialisation soviel Popkompetenz akkumuliert (wenigstens in einem Bachelor-Sinne), dass sie Pop weder als etwas Sekundäres noch als etwas Fremdes spielen mussten. Sie machten ihn zum Eigenen, das nie wirklich daneben war, sondern – viel

Max Kade (10)

schlimmer: *mit sich selbst identisch*. Das war eine *ästhetische* Katastrophe und nicht bloß, wie Martin Büsser gemeint hat, »Schlager«[23]. Jedenfalls nicht in dessen altem Sinne als der materialisierte Beweis, dass funktionierende Popmusik auf Deutsch nicht zu haben war. Denn es funktionierte ja: ob im Radio oder in den *Intro*-Jahrescharts. So gut wie alle Bands waren strukturell bieder und kulturell angepasst, glatt, unkompliziert und mit Gott und der Welt (feat. »Deutschland«) versöhnt. Damit ruinierten sie Popkultur als Umerziehungsmaßnahme. (Das hatte der Schlager sich vielleicht vorgenommen, aber niemals wirklich eingelöst.)

Mit ihnen hatte sich »das Deutsche« Pop anverwandelt und »die Deutschen« konnten endlich so tun, als ginge es ihnen ganz marktwirtschaftsstumpf nur um Standortfaktoren und Marktanteile. Zu erobern war mit diesen Bands ohnehin nichts: Auf dem Auslandsmarkt waren sie unverkäufliches Mehr desselben an der Unterkante eines hoffungslos überbelegten Durchschnitts.

TOMTE, KETTCAR oder WIR SIND HELDEN (die lange wie eine DIE BRAUT HAUT INS AUGE-Coverband klangen) bezogen sich zwar noch auf die alte Hamburger Schule, aber sie wollten von deren Diskursrock nur den hinteren Wortbestanteil haben. Sie waren gewissermaßen eine Reformuniversion davon, und ihr »Diskurs« erschöpfte sich darin, hin und wieder zu zeigen, dass sie die ungefähr richtige Meinung hatten. Wo sie politisch auftraten, achteten sie genau darauf, den Konsensradius niemals zu überschreiten, spielten also möglicherweise noch für *Attac*, aber nicht mehr gegen Abschiebung. Reste der alten Hamburger Bewegung sammeln sich heute eher auf den »Pudelsamplern«, bei denen deutsche Texte (und damit die nur durch sie möglichen Distanzierungsmerkmale) keine allzu große Rolle mehr spielen. Und das vielleicht aus gutem Grund.

Für den Relaunch des deutschen Nationalismus war es entscheidend, einen mit Deutschland ausgesöhnten Pop präsentieren zu können. Das neue Nationalgefühl kam ja nicht von dessen alteingesessenen Ventilationssystemen, sondern von Popsozialisierten, die ihre eigene Popgeschichte als Humankapitalposten aus der Bewerbungsmappe (zu der sie ihr Leben gemacht hatten) zogen, um zu beweisen, dass sie irgendwann einmal die Generalentnazifizierung »Pop« durchlaufen hatten, und dadurch Vergangenheit hinreichend bewältigt, um jetzt wieder alles Erdenkliche (und auch das Undenkbare) zu dürfen. Außerdem gab es ja noch die NPD als Selbstvergewisserungsmedium: Sie wurde zur Sondermülldeponie für das Hässliche-Deutsche. In ihr konnte sich jede/r versichern, der/die das wollte, dass er/sie selbst ganz anders war als die redeungewandten, schlecht angezogenen Ewiggestrigen, die sich bevorzugt in Regionalparlamenten lächerlich machten. Man/frau selbst saß immerhin regelmäßig beim Italiener.

Wichtig war also vor allem, dass sich der staatstragende deutsche Pop vom Dumpfbackensound des Rechtsrock und -folk unterschied, wie er parallel auf obskuren Schulhof-CDs zirkulierte.

Die neue Lockerheit immunisierte ja bereits in ihrem Begriff gegen »krampfige« Kritik, was Kunze, Grönemeyer und Purple Schulz so nie geschafft hatten, weil man/frau sich in ihnen hervorragend für Deutschland schämen konnte.

Und sowieso musste niemand pro-deutsch rumpöbeln, es reichte, kein Problem damit zu haben, wenn andere (die wie Sammy DeLuxe oder Fler besser geeignet waren) das taten. Wer die medial aufgedruckte Spaßbrille noch runterbekam, konnte in den EM- und WM-Phasen mit jedem Fensterblick auf das Testosteronüberschwemmungsgebiet feststellen, dass die neue Unverkrampftheit nur ein Romerofilm-Zitat war (alles was es darüber zu sagen gibt, findet sich in Eric Essers Film *Dawn of the Darks*[24]) und dass die Versuche, eine neue Unverkrampftheit herbeizureden, sich ganz schön verkrampften.

Nur fiel das fast niemandem mehr auf, abgesehen von denen, die über den Luxus eines geschlossen linksradikalen Weltbildes verfügten (und manchmal noch nicht einmal denen).

Die Marschkapellen in die neue Unverkrampftheit gaben sich stimmungstechnisch versiert genug, um mit der brodelnden Volksseele zu wallen. Dafür war es nur notwendig, alles was an deutschem Pop einmal sperrig oder schräg gewesen war, mit postideologisierender Subjektivität zu überschreiben, die ihre kleinbürgerliche Gefühlswelt immerhin perfekt kommunizieren konnte, anstatt sie – wie NOVALIS 30 Jahre früher – durch Pantomimen des Bedeutungsvollen zu verstellen.

Wir ist ein anderer: Die Schönheit der Verkrampfung

»Wie viele Stile, literarische Gattungen oder Bewegungen, auch ganz kleine, haben nur den einen Traum: eine sprachliche Großfunktion zu erfüllen, Dienste zu leisten als offizielle, als Staatssprache [...]. Doch es geht um den entgegengestezten Traum: klein werden können.«[25]

Wo der beutedeutsche Pop Staatsraison geworden ist, muss es darum gehen, alte Errungenschaften zu bewahren, zumindest im Gedächtnis, und damit sich selbst als »jemand, der durch den Verlust des eigenen Sprechens

chen, *Fremdsprachen*, entfremdet vom vorherrschenden O-Ton um einen herum«[26].
In dem Song »AKD« (für »Arme kleine Deutsche«) der KNARF RELLÖM TRINITY gibt es ein fingiertes Telefongespräch, bei dem Knarf Rellöm von einer Jan-Delay-isierenden Stimme angerufen wird (Delay hatte zuvor ein ähnliches Stück herausgebracht und redete ohnehin gerne derart dumm daher):
»Ja, ich wollte mal sagen: Endlich haben wir Deutschen wieder ein unverkrampftes positives Verhältnis zu unserem eigenen Land und zum Patriotismus!«
Rellöm antwortet darauf: »Ich muss sagen, ich fand die Verkrampfung schöner ...«
Dem Patriotismusspam wird hier kein *argumentativer* Widerspruch entgegengesetzt, sondern der Angerufene macht sich selbst klein vor dem aufgeblähten Wir. Seine Ich-Aussage unterläuft es und verweist auf das, was in ihm verloren geht.
Damit verweigert er sich einer Logik, die »Verkrampfung« immer schon als Missstand markiert hat. Den Gegenbeweis zu führen, benötigte mehr Worte, als der gesinnungsterroristische Anschlag sie zuließ. Stattdessen wird Verkrampfung resignifiziert: als etwas Schönes. Dem Entkrampfungsbefehl wird sein Kampfbegriff entwendet und damit auch die Ebene der Auseinandersetzung gewechselt. Die Antwort erfolgt nicht in einer *moralischen* Dimension, sondern in der *ästhetischen*: Das »Schöne« verweist auf »das Kunstschöne« (als Opposition zur schwarz-rot-goldenen Verhässlichung) und auf eine popspezifische Ästhetik des schönen Krampfs (als Opposition zur natürlichen oder emotionsorthopädisch richtigen Haltung). Es sagt soviel wie: Verkrampfung ist funky und »das Ungesunde« ein »Popschönes« (wie bei Lou Reed).
Damit wären noch einmal ästhetische Strategien von »Pop« gegen die Pflicht zum richtigen Verhältnis zum eigenen Land in Stellung gebracht. Und daran erinnert, dass Popgeschichte auch davon erzählt, wie sich »richtige Haltungen« (als körperdisziplinarische Maßnahmen) überwinden lassen, um den Körper als Einschreibefläche von Ideologie zu befreien.
Möglicherweise bedarf es genau dieser Resignifizierung von Verkrampfung, statt bloß zu versuchen, mit dem entkrampften Deutschland in eine Debatte einzutreten, die schon mangels medialer Repräsentierbarkeit von Gegenpositionen zu Schwarz-Rot-Gold nicht gewonnen werden kann.
Dass linke Kritik der Renationalisierung sich meist im Modus der Klage oder als Warnung (vor dem vierten Reich, das ein Popreich sein wird) vorträgt, ist verständlich. Unter strategischer Perspektive wäre sie aber vielleicht sogar zu begrüßen: als Möglichkeit, wieder eine »unrichtige Haltung« einzunehmen. Der deutsch versaute Pop ist schließlich eine Chance, zu zeigen, was an seiner statt »vom Hiesigen« bewahrenswert wäre: Das Verkrampfte, Komplizierte, die Identitätsverweigerung, die eine andere, »kleine« Identität bereitstellt.
Bestand nicht »deutsche Popidentität« lange gerade darin, keine sein zu können ...? – Aus diskursstrategischen Gründen empfiehlt es sich zwar, *normativ* zu behaupten, genuin deutschen Pop habe es nie gegeben. *Deskriptiv* wäre allerdings zu ergänzen, dass deutscher Pop zumindest eine genuine Identität des Nichtidentischen zur Verfügung stellte, die denen entgegengehalten werden kann, die sich unter Popidentität nichts anders vorstellen können als einen starken Selbstbezug und das Ineinsfallen von Subjekt, Nation und Pop.
Das wäre natürlich viel zu kompliziert, um von den Popidentitätszombies verstanden werden zu können, aber das Komplizierte und Verkrampfte wäre immerhin als Diskurswaffengattung wiedereingeführt. Und Deutschpop könnte sich nicht in derselben Weise mit deutscher Popgeschichte im Einklang fühlen, wie er es gegenwärtig tut. Er wäre vielleicht sogar als der Verlust erfahrbar, der er immerhin ja auch wirklich ist.

Schönen Dank an Knarf Rellöm für seine Mitwirkung an diesem Text.

Anmerkungen
1 Natürlich gibt es noch zahlreiche deutsche Bands, die sich bewusst oder unbewusst gegen eine solche Entwicklung stellen; sie wären an anderer Stelle ausführlich zu behandeln. **2** Vgl. Klaus Theweleit: *Ghosts. Drei leicht inkorrekte Vorträge*. Frankfurt a.M./Basel: *Stroemfeld* 1998, S. 77f. **3** Klaus Theweleit: »Bonbonglas. Sprechen und Gewalt im ›Land, das Ausland heißt‹ – eine autobiographische Notiz«. In: K. T.: *Das Land, das Ausland heißt. Essays, Reden, Interviews zu Politik und Kunst*. München: *dtv* 1995, S. 155 **4** Theweleit, *Ghosts*, S. 17 **5** Vgl. dazu Theweleit, »Bonbonglas«, S. 155 **6** Ebd, S. 156 **7** Martin Büsser: »Made in Germany. Pop im Dienste der Nationalisierung«, in: Holger Adam u.a. (Hg.): *Pop Kultur Diskurs. Zum Verhältnis von Gesellschaft, Kulturindustrie und Wissenschaft*. Mainz: *Ventil* 2010, S. 98 **8** Vgl. dazu Hartwig Vens: »Unsere Lieder sind einfach, damit viele sie mitsingen können«, in: Wolfgang Seidel (Hg.): *Scherben. Musik, Politik und Wirkung der Ton Steine Scherben*. Mainz: *Ventil* 2005 **9** Vgl. Ebd, S. 109 **10** Diedrich Diederichsen: »Deutschland – Noiseland.« Linernotes zu *Geräusche für die 90er. What's so Funny About* (1990) **11** In »Deutschland (Verlassen von allen guten Geistern)« auf: *Die Städte sehen aus wie schlafende Hunde. WEA* (1984) **12** Vgl. Frank Apunkt Schneider: *Als die Welt noch unterging. Von Punk zu NDW*. Mainz: *Ventil* 2007, S. 232.**13** Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a.M.: *Suhrkamp* 1976, S. 24 **14** Ebd, S. 26 **15** Ebd. **16** Ebd, S. 38f. **17** Ebd, S. 37 **18** Schneider: *Als die Welt noch unterging*, S. 232 **19** Vgl. Kristof Schreuf: »Pop gegen Biographie«, in: Jörg Sundermeier und Werner Labisch (Hg.): *Hamburgbuch*. Berlin: *Verbrecher Verlag* 2004 **20** Diederichsen: *Deutschland – Noiseland* **21** In einem persönlichen Gespräch, November 2010, das einen der Ausgangspunkte für diesen Text bildete. **22** Diedrich Diederichsen: »Sounds. Plaudereien über das Ende des Musikjournalismus«, in: Daniel Hitzig/Markus Kenner/Aneth Spiess (Hg.): *Tonmodern. Texte, Fotos und Comics aus der aktuellen Rockszene*. Zürich: *Rote Fabrik* 1983, S. 12 **23** Büsser: »Made in Germany«, S. 104 **24** ... der hier runtergeladen werden kann: *http://underdogfilmfest.org/2007/uploads/media/dawn_of_the_dorks.ogg* **25** Deleuze/Guattari: *Kafka*,

Mick Schulz

WO MACHST DU MUSIK?

Wie hat das Internet unseren Alltag als Popkulturkonsumenten und -produzenten verändert? Sicherlich, der Tellerrand hat sich erweitert, ist quasi weltumfassend geworden. Wer heute südafrikanischen Psych-Folk hören will, muss nicht mehr da hin, die Musik kommt zu ihm. Aber heißt das, dass es dieses ‹da› nicht mehr gibt?

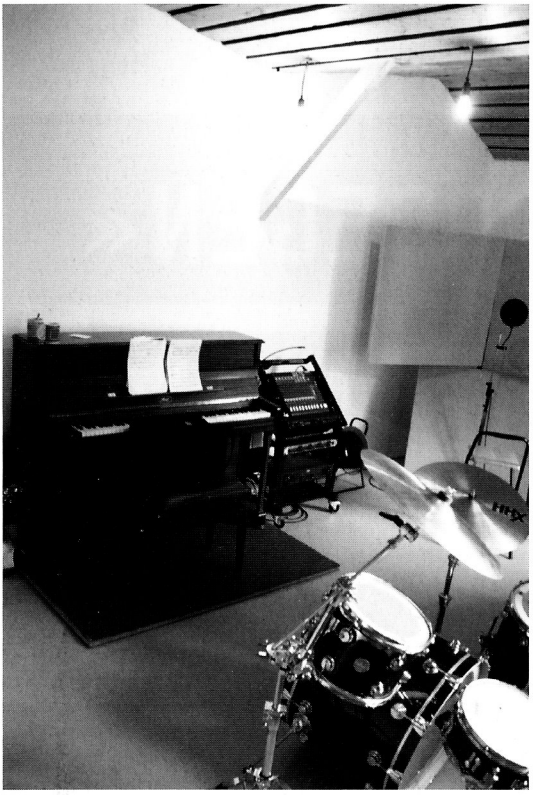
Ich denke, nein. Orte sind für den Menschen nach wie vor wichtig, auch für den Musiker. Einer der wichtigsten und ersten Orte eines Musikers ist der Proberaum. Hier verwandelt sich die Vision in Realität, der Mensch in den Musiker. Ob dieser Raum bei Oma auf dem Balkon ist oder im 70qm Loft mit modernster Schallisolierung ist dabei egal. Einige dieser Räume in zufälliger Auswahl habe ich fotografiert um sie

Vielen Dank an:
Air de Cologne Studio
Charcoal Sunset
Danger
Der Präsident/Jaruzelski
Kinzki
Locas in Love/Bear Cave
Studio
Miao Mio
Owwl
Pttrns
Valberg

FOTOS VON PROBERÄUMEN

MSP

Marshall
Gretsch



WILCO

nord lead

Ewgeniy Kasakow

»IMMER DAGEGEN«

ZUR GESCHICHTE DES SIBIRISCHEN UNDERGROUNDS

»Ich werde zum Juden, zur Schwuchtel, zum Dichter, zum Mönch
Zu allem möglichen, bloß um euch nicht zu gefallen«
Miroslaw Nemirow: »Widmung an A. Krutschonych«, Anfang der 1980er-Jahre

Die Geschichte der Rock-Musik im (post-) sowjetischen Raum hat eine ausgeprägte regionale Spezifik. So war der Ural (Swerdlowsk-Jekaterinburg) eine Hochburg des New Wave oder Leningrad respektive St. Petersburg die Geburtsstätte des russischen Ska. Weit abseits der Zentren, in der Peripherie entstand in den 1980er-Jahren eine eigentümliche Strömung, die mal als sibirischer Suizid-Punk und mal als Sibir-Underground bezeichnet wird. Der Zusammenhang von mehreren Bands und Einzelpersonen aus verschiedenen Städten entwickelte sich zu einem Gegenpol zu den zunehmend auch offiziell anerkannten Rock-Clubs in Moskau und Leningrad und prägte nachhaltig die politisierte Musikszene im heutigen Russland.

Während die Rock-Szene in der UdSSR immer wieder ihre (durchaus vorhandene) politische Grundhaltung leugnete, um gewisse Freiräume zu erhalten, hatte die sibirische Szene einen diametral entgegengesetzten Weg gewählt. Das erste Bandprojekt dieses Kreises entschied sich 1982 für einen provokativen Namen – POSEV, benannt nach einem berühmten antikommunistischen Exilverlag. Sympathien für den konservativen Verlag lassen sich in den kryptischen Texten der Jugendlichen aus Omsk zwar kaum erkennen, dafür war ihnen die Aufmerksamkeit des repressiven Apparats sicher.

Die Wahl des Namens war ein bewusster Verzicht auf mögliche Deals, ein Frontalangriff auf die staatlichen Instanzen, die Verbote sowie Genehmigungen in der Hand hatten. 1985 wurde POSEV in GRASCHDANSKAJA OBORONA (Zivilschutz, abgekürzt GROB, also »Sarg«) umbenannt. Repressionen folgten schon bald. Während die Rocker[1] in der UdSSR meist wegen illegaler Konzertausrichtung und Geschäftstätigkeit belangt wurden, also eher ein Fall für die Miliz (Polizei) waren, wurden die Omsker Musiker des Terrorismus bezichtigt und waren damit ein Fall für den *KGB* (der Staatssicherheit). So wurde der Gründer der Band, Igor »Jegor« Letow (1964–2008), nach aufgedeckten Suizidvorbereitungen in die geschlossene Psychiatrie eingewiesen, wo er drei Monate blieb. Eine solche Behandlung war ansonsten den politischen Gegnern des Sowjetsystems, den DissidentInnen, vorbehalten. Der Bassist Kuzja UO (Konstantin Rjabinow) (geb. 1964) wurde trotz seines Herzfehlers zur Armee einberufen und musste seinen Dienst auf dem berühmten Weltraumbahnhof in Baikonur ableisten. Doch dadurch war die Musikproduktion des Kreises nur für kurze Zeit unterbrochen, denn Letow nahm mehrere Alben im Alleingang auf. Danach knüpfte er Kontakte zur Band der Gebrüder Lischtschenko, PIK KLAKSON.

Die Kooperation gipfelte in der gemeinsamen Reise zum *I. Nowosibirsker* Rock-Festival im April 1987. Im Rahmen der neuen Perestrojka-Politik fanden in diesem Frühling eine ganze Reihe von offiziell geduldeten (und misstrauisch beobachteten) Rock-Festen im ganzen Land statt. Das Festival markierte die Geburtsstunde der *Sibirischen Schule*. Dort begegnete Letow Gleich-

Igor »Jeff« Schewtun (2. v.l.) Igor Letow (3. v.l.) und Janka Djagilewa (rechts) in Simferopol, ca. 1987

derem Oleg »Manager« Sudakow (geb. 1962), den er bereits flüchtig kannte, der Band SPINKI MENTA[2] von Wadim »Dima« Kuzmin (geb. 1964) und der Liedermacherin Jana »Janka« Djagilewa (1966–1991).

Programmatisch war auch der gemeinsame Auftritt von Letow und den Lischtschenko-Brüdern, welcher eigentlich nur zustande kam, weil durch das Auftrittsverbot von zwei bekannten Bands eine Lücke im Programm klaffte. Auf der Bühne kündigten sich Letow und die Lischtschenkos als die Band ADOLF HITLER an und spielten Lieder mit provokativen politischen Texten, die – anders als es der Bandname nahelegt – antifaschistisch waren. Nach weniger als einer halben Stunde wurde der Auftritt unterbrochen. Der Eklat war perfekt – Letow musste das Festival schnellstens verlassen, da ihm die Festnahme drohte. Zusammen mit »Janka«, von da ab seine Weggefährtin, begab er sich auf die Flucht durch die vom Perestrojka-Fieber erfasste UdSSR. Das legendäre Paar der sowjetischen Rockgeschichte gab Konzerte unter konspirativen Bedingungen und hinterließ eine deutliche Spur in Form von Tonaufnahmen, die rasch Verbreitung fanden.

Die Reise von Letow und Djagilewa machte die Rock-Szene auf die abgelegene sibirische Provinz aufmerksam. Die tatsächliche Gründung eines sibirischen Punk-Netzwerks fand im tiefen Süden statt, in Simferopol auf der Krim. Dort wurde im August 1987 ein Rock-Festival abgehalten, auf dem Letow und Djagilewa auf weitere Protagonisten der sibirischen Szene – INSTRUKZIJA PO WYSCHIWANIJU (IPW, »Anleitung zum Überleben«) aus Tjumen – trafen. Ähnlich wie Letow und seine GROB hatten sich IPW in ihrer Stadt in den Augen der Behörden unmöglich gemacht.

Ursprünglich als offiziell angemeldeter Rock-Club der örtlichen Universität gegründet, veranstaltete die Gruppe um den Dichter Miroslaw Nemirow (g. 1961) 1985 eine Performance und wurde danach prompt der gleichzeitigen Propagierung von Faschismus, Homosexualität und Drogen beschuldigt. Es begann Repressionen, die Teilnehmer wurden reihenweise aus dem *Komsomol*[3] ausgeschlossen, der Universität verwiesen und zur Armee einberufen. Wie schon im Falle von Letow schaltete sich der *KGB* ein.

Zu der exilsibirischen Clique in Simferopol stieß auch der Sänger Nikolaj Kunzewitsch, alias »Nick Rock'n'Roll« (geb. 1960). Der Professorensohn hatte bis dahin immer wieder erfolglos versucht, eine Punk-Band zu gründen. Sein Verhalten auf der Bühne hatte ihm den Titel »russischer Iggy Pop« eingebracht und auch Erfahrungen in der geschlossenen Psychiatrie konnte Nick vorweisen.

Mit der Rückreise nach Sibirien begann die »goldene Zeit« des regionalen Undergrounds. Die Kooperation zwischen den Musikern aus Omsk, Tjumen und Nowosibirsk umfasste immer mehr lokale Bands und Einzelkünstler, man teilte nicht nur Räume und Ausrüstung, sondern auch die Liedtexte – so haben GROB und IPW mehrmals Lieder voneinander übernommen. Die Bekanntheit der »sibirischen Punks« wuchs kontinuierlich, was auch durch die Liberalisierung der Politik gegenüber der Jugend ermöglicht wurde. Doch die Unterschiede zwischen der sibirischen Szene und der wachsenden Rock-Gemeinde in der Sowjetunion wurden immer deutlicher.

Die Zensurpolitik wurde im Laufe der Perestrojka erheblich gelockert und es wurde nun auch durchaus wohlwollend in den Medien über die Rockmusik berichtet. Führende Bands aus den Rock-Clubs von Leningrad, Moskau und Swerdlowsk wurden über die Grenzen der

Subkultur hinaus bekannt. Die rebellische Jugend galt als eine Verbündete der Perestrojka im Kampf gegen »versteinerte Strukturen«, »Bürokratismus« und andere »Einzelprobleme« der sowjetischen Gesellschaft. Das Kunststück für die erfolgreichen Bands war nun einerseits, bei Staat und Partei den Eindruck zu erwecken, dass man die ihnen entgegengebrachten Hoffnungen nicht enttäuschen würde und gleichzeitig in den Augen ihrer Fans glaubwürdig und authentisch zu bleiben. So spielte z. B. Wiktor Zoi, der Leader der Leningrader Band KINO bereits 1988 in dem hoch gelobten Film *Die Nadel*, in dem sich Action-Elemente mit einer Anti-Drogen-Botschaft vermischt fanden. Sein berühmtes Lied »Wir warten auf Veränderung« wurde zu einer Hymne auf die Perestrojka stilisiert.

Für den sibirischen Underground war so eine Haltung undenkbar. Dessen Protagonisten wollten dem Konflikt nicht ausweichen. Als Letow und Co. angefangen hatten, sich als Punks zu bezeichnen, war das schon ein Tabu-Bruch gewesen. Denn damals galt Punk der sowjetischen Propaganda als eine besonders gefährliche Spielart der sowieso verdächtigen Rockmusik. So erinnert sich der Pionier des sowjetischen Rockjournalismus, Artemij Troizki: »Über Punks wusste man nur das eine. Sie waren Faschisten. Denn so hat sie unser Korrespondent in England immer beschrieben. [...] Versuche, die Punks nicht mit der »Nationalen Front« in einen Topf zu werfen, schlugen fehl. Dagegen könnten nicht einmal Zitate des englischen *Morning Star* [kommunistische Zeitung – E.K.] oder Auszüge aus CLASH-Texten helfen.«[4]

Laut Troizki teilten auch die Sammler und Rockmusiker diese negative Sichtweise.[5] So funktionierte die Provokation mit Bandnamen wie POSEV oder ADOLF HITLER. 1988/89 gründeten Letow und Oleg »Manager« Sudakow ein gemeinsames Bandprojekt mit Namen ARMIJA WLASSOWA – benannt nach den Verbänden der russischen Kollaborateuren des Zweiten Weltkriegs. Auch wenn die unter dem Eindruck von Solschenizyns *Archipel GULAG* entstandenen[6] Texte Sudakows eher kryptisch sind, so war die Bereitschaft, sich dem durch die Propaganda aufgebauten Image zu stellen, nicht zu übersehen. Die sibirischen Punks wollten die Machthabern nicht von ihrer Harmlosigkeit überzeugen, sondern, umgekehrt, schon durch die Nutzung »verbotener Schlagworte« einen möglichst furchteinflößenden Ruf gewinnen. In Tjumen gab der Kreis um Nemirow und IPW ab 1987 ein Fanzine unter dem ebenfalls politisch-provokanten Namen *Anarchija* heraus, in dem die für die Szene »schädliche« Wirkung verschiedener legaler Rock-Klubs gegeißelt wurde.[7] Im Juni 1988 fand in Tjumen das *I. Festival der alternativen und linksradikalen Musik* statt. Wenn sich in diesen Jahren die Szene von Omsk und Tjumen zur Politik äußerte, dann geschah dies fast immer mit Bezug auf den Anarchismus, auch wenn es keine Zeugnisse dafür gibt, dass es Debatten über einen möglichen Übergang hin zur politischen Praxis jenseits der Subkultur gab.

Ein weiteres Markenzeichen des sibirischen Undergrounds war ein tiefes Misstrauen gegenüber der Perestrojka. Letow sang: »Der Zyklus ist beendet / Zurück auf die Plätze / [...] Die Sprungfeder der Perestrojka verlangsamt ihren Lauf / Unauffällig für uns ist vorbereitet / Ein neues '37[8]« (Album *So wurde der Stahl gehärtet*, 1989[9]). Miroslaw Nemirow sah in den Formen, in denen das »neue Denken« umgesetzt wurde, schon die Grundlage für einen neuen Personenkult: »Oh, bestrafe sie Genosse Gorbatschow! / Oh, nimm denen Häuser und Datschas weg! / Nimm denen ihren sicheren Blick! [...] Bestrafe sie, Väterchen! / Hetze auf sie deinen *KGB* / Oh, hetze auf sie deine bösen Bullen!« (Album *Notschnoj Beat*, 1986[10])

Auch sonst hielt man sich nicht zurück – Letows Werke der 1980er sind geradezu voll mit Feindseligkeiten: »Parallel zum Kommunismus fließt ein blutroter Fluss« (Album *Kampfanreiz*, 1988[11]), »Ich hasse die Farbe Rot, vernichte solche, wie mich« (Album *Perlen-Spiel vor den Schweinen*, 1986[12]), »Der rostige Bunker ist meine Freiheit / Süßes Zuckerbrot ist längst eingetrocknet / [...] Wir haben den Staat in uns getötet« (Album *Alles läuft nach Plan*, 1988[13]). Wadim Kuzmins SPINKI MENTA neigten dagegen eher zu Frontalangriffen auf Elemente der offiziellen Ideologie, wie das Bild der Sicherheitsorgane (Album *Die Erektion von Leutnant Kirejew*, 1988[14]) oder staatliche Feiertage wie den 1. Mai und den 7. November (Konzertalbum *Konzert in Jegors Wohnung*, 1987[15]).

Zwar begannen ab 1988 immer mehr Rocker sich politisch zu äußern, aber die sibirische Punk-Szene war wohl die radikalste Musikszene in der UdSSR. Auffällig ist, dass in den – gewissermaßen kanonbildenden – Werken von meinungsführenden Rockexperten dieser Zeit (Artjom Troizkij, Ilja Smirnow) die *Sibirische Schule* kaum Erwähnung findet. Punks scheinen die Marginalen unter den Marginalen zu sein.[16] Die Vorbehalte der Peripherie gegenüber dem Zentrum wurden dadurch innerhalb der Szene verstärkt.

Wenn in der Sowjetunion der Begriff Punk benutzt wurde, dann bezeichnete er nicht unbedingt große musikalische Nähe zum westlichen Punk. Rock in der UdSSR war sehr auf den Text fixiert – oft auf Kosten der Musik. Hierdurch war übrigens der Weg zur Rezeption im

Janka Djagilewa und GROB. Moskau, ca. 1989

Westen gründlich verbaut. Einen Zugang zu guten Instrumenten und Aufnahmetechnik hatten die Musiker selten, in der Provinz war dieses Problem noch größer als in Moskau und Leningrad. Außerdem wurde die sowjetische Rockmusik von den Einflüssen der Liedermacher-Szene (»Barden«) geprägt. So galten die sibirischen Punks in erster Linie wegen ihrer Texte, nicht wegen ihrer Musik als Punks. Äußere Attributik wie Iros waren unüblich, vieles in der Musik erinnert eher an Garagen-Rock. Letow verachtete THE EXPLOITED oder DEAD KENNEDYS, denn Punk durfte sich für ihn nicht auf äußere Stilistik beschränken. Die Entwicklung von Punk zu Hardcore wurde gar nicht erst rezipiert. Dafür waren die »einheimischen« Einflüsse, wie zum Beispiel des russischen Futurismus wichtig. Nemirow schrieb eine Hommage an Alexei Krutschonych, Letows Liedtexte verweisen oft auf Majakowski. Auch die Werke von Andrej Platonow, Gedichte der *OBERIU* und die zeitgenössische Performance-Kunst der Moskauer Konzeptualisten hinterließen eine deutliche Spur im sibirischen Underground. Dabei war der demonstrative Verzicht auf die technische Perfektion ein besonderes Markenzeichen der Bands. Als die Bekanntheit von GROB stieg, bekamen die Musiker die Möglichkeit, Aufnahmen in einem gut ausgerüsteten Studio in Leningrad zu machen, Letow war aber von den Ergebnissen enttäuscht. Der dreckige Sound der ersten Alben stand für Authentizität, die man zu konservieren versuchte.

Bereits 1988 wurden jedoch die ersten Krisenerscheinungen der sibirischen Szene deutlich. In Tjumen überwarf sich Miroslaw Nemirow mit dem Sänger und Musiker der IPW, Roman Neumojew (g. 1963). Schließlich verließ Nemirow Sibirien, was bei IPW zu einer starken Verschiebung der Akzente führte. Letow wurde nach und nach der Konzert-Touren überdrüssig, zudem häuften sich Konflikte mit Djagilewa. Andere Musiker gründen zahlreiche Nebenprojekte. In der späten Perestrojka-Zeit stürzen sich viele bisher eher vorsichtige Akteure der Rockszene ins politische Geschehen. Dadurch verlor der sibirische Punk seinen besonderen Status. Die Protagonisten waren bereit, politisch aufzutreten, als es einen Tabubruch darstellte, aber eine direkte Intervention in die Politik in Zeiten der Enttabuisierung hat sie Ende der 1980er nicht gereizt.

Studio-Experimente mit neuen Musikgenres, wie z. B. Industrial, Noise, Free Jazz – Letows Projekt KOMMUNIZM[17], Kuzmins MUSCHSKOJ TANEZ (»Männertanz«[18]) oder PROMYSCHLENNAJA ARCHITEKTURA (»Industriearchitektur«) vom GROB-Gitarristen Dmitrij Seliwanow (1964–1989) stießen auf wenig Resonanz. Und das, obwohl sich gerade dort die *Sibirische Schule* einen neuen Zugang zu Politik und Provokation erschlossen hatte – so wurden z. B. Originalaufnahmen der offiziellen sowjetischen Musik mit eigenen Werken vermischt. Es entstand ein unendliches Spiel mit Kontexten, das es nicht erlaubte, den Autor auf eine politische Position festzulegen, das zugleich aber auch die politische Dimension der scheinbar unverfänglichen sowjetischen Unterhaltungsmusik aufzeigte. Die Ansprüche der vielen neuen Fans wollten die Sibirier nicht bedienen. Zu dem Zeitpunkt, zu dem Begriffe wie »Suizidaler Sibirischer (Post)Punk« oder »Existenzialistischer Underground« aufkamen, ermöglichte das »Punk-Label« kaum noch einen Konsens im Netzwerk zwischen Omsk, Tjumen und Nowosibirsk.

Am 22. April 1989 erhängte sich Dmitrij Seliwanow. Janka Djagilewa starb unter rätselhaften Umständen im Mai 1991. Diese beiden Tode zementierten das Bild des sibirischen Undergrounds als selbstzerstörerisch und düster, waren aber auch Signale für dessen Auflösung. In dieser Zeit häuften sich Suizide und andere »unnatürliche« Tode in der gesamten sowjetischen Rockszene: Im Februar 1988 fiel der Rock-Barde Alexander Baschlatschew, der einen großen Einfluss auf Djagilewa ausgeübt hatte, aus seinem Fenster im achten Stock, im August 1990 hatte Wiktor Zoi einen tödlichen Autounfall, im August 1991 starb der legendäre Leningrader Musiker Majk Naumenko nach einem Schädeltrauma ungeklärter Herkunft.

Die anfängliche Aufbruchsstimmung der Subkulturen war deutlich getrübt. Für viele Bands begann gerade eine

Oleg »Manager« Sudakow und Dmitrij Seliwanow bei einem GROB-Konzert in Nowosibirsk

neue Phase, nämlich die der kommerziellen Ausbeutung des eigenen Underground-Images. In dieser Situation löste sich das Flaggschiff der sibirischen Szene – GROB –, nach einem Abschiedskonzert in Tallinn am 13. April 1990 auf. Nach Djagilewas Tod zog sich Letow zurück, es kursierten wilde Gerüchte über ihn. Damit war die eigentliche Zeit des sibirischen Punks vorbei, die Geschichte seiner Wirkung begann aber erst.

Letow experimentierte von nun an verstärkt mit Drogen und erschuf Meisterwerke der psychedelischen Musik – die Alben *Pryg-Skok* (»Auf und ab«, 1990[19]) und *Sto let odinotschestwa* (»Hundert Jahre Einsamkeit«, 1993[20]). Beide Alben erschienen als Werke der neuen Band JEGOR I OPISDENEWSCHIJE (wörtlich: »Jegor und die Abgefotzten«, was so viel wie »verrückt« bedeutet). Ein derartig obszöner Name sollte verhindern, dass die Band Erwähnung in den Mainstream-Medien findet.

Aus der rasch wachsenden Popularität zog Letow Konsequenzen. Die Alben bekamen eine starke lokale, »sibirische« Note, indem Letow seine Lieder an schamanistische Beschwörungen und andere Praktiken der Verbalmagie anlehnte. Waren seine früheren Texte durch politische Provokation geprägt, waren die Texte jetzt sehr kryptisch, gespickt mit Zitaten und voller unbestimmter Ängste. »Wandelt ein Narr durch den Wald / sucht ein Narr wen, der ist närrischer als er selbst« – Letow selbst berichtete, dies seien Zeilen eines paraphrasierten alten Spruchs aus einem Folklorebuch. Das Original sei ein Bannspruch gegen den Tod: »Wandelt ein Toter im Kreis / sucht ein Toter wen, der ist toter als er selbst«[21].

Kaum eine Spur von der früheren Punkästhetik, dem großstädtischen Schmutz – Letow war jetzt viel mehr auf der Flucht in den Wald, in die Taiga. Er selber schuf seinen »schamanistischen« Mythos, indem er später immer wieder betonte, dass die Alben dieser Zeit bei Wanderungen unter Drogeneinfluss in das Uralgebirge und die sibirischen Wälder entstanden seien.

Ab 1993 kam es zu einem Revival des Sibirischen Undergrounds, diesmal in einer stark politisierten Version. Nachdem sich im Oktober 1993 Präsident Jelzin mit Waffengewalt gegen den Aufstand der Parlamentsmehrheit von Nationalisten und Kommunisten durchgesetzt hatte, verkündete Letow die Wiedervereinigung von GROB. Er sah sich jetzt selber als linksradikaler Gegner von Jelzins Marktreformen. Im Jahr darauf wurde er Mitglied in der *Nationalbolschewistischen Partei* (*NBP*) und gründete zusammen mit Neumojews IPW, der neuen Band von Sudakow »Manager«, RODINA (Heimat), sowie weiteren Bands aus Weißrussland die Initiative *Russkij Proryv* (Russischer Durchbruch). Die Künstler sahen ihre Aufgabe in der Mobilisierung einer gemeinsamen antiwestlichen Bewegung von Linken und Rechten.

Diese Positionierung hat viele frühere Fans überrascht und abgestoßen – von nun an agierten die sibirischen Punks gemeinsam mit den ehemaligen Apparattschiks, die früher ihre Konzerte verhindert hatten, mit »Dorfprosaisten«, die Rockmusik am liebsten verboten hätten und faschistoiden Schlägern, die seit ihrer Entstehung in der Perestrojka-Zeit zu den Erzfeinden der subkulturellen Jugendlichen zählten.

Fast die gesamte frühere sibirische Szene fand sich im Laufe der 1990er im nationalistischen Anti-Jelzin-Lager wieder, einschließlich der Bands »aus der zweiten Reihe«. So z. B. KULTURNAJA REVOLJUZIJA um Artur Strukow (geb. 1963) aus Tjumen, die sich für Christentum und Monarchismus begeisterten, ebenso wie die mit der Szene in Tjumen assoziierten TEPLAJA TRASSA (»Warme Trasse«) aus Barnaul. Der Barnauler Barde Alexander Podoroschnij (geb. 1966) predigte dagegen slawisches Neuheidentum und entdeckte bei seinen christlichen Kollegen einen schädlichen Einfluss, den er als »jüdisch« charakterisierte.

Über die Erklärung für dieses Phänomen wird auch heute noch gestritten. Es fällt auf, dass viele Protagonisten des Sibirischen Undergrounds aus den Familien hoher Parteifunktionäre kamen. So war der Dichter Wladimir Bogomjakow (geb. 1955), der eine große Rolle in der Tjumener Szene spielte, der Sohn des Ersten Sekretärs der *KPdSU* im Tjumener Gebiet. Das Mitglied von GROB und unzähligen Nebenprojekten Igor »Jeff« Schewtun (geb. 1967) hatte den stellvertretenden Chef der Stadtverwaltung von Tjumen zum Vater. Der Chef der Parteiorganisation der Stadt hatte ebenfalls einen Sohn, der in der Szene aktiv war, nämlich Jurij Schapowalow

ist ein ehemaliger Offizier, der in den 1990ern der *Kommunistischen Partei der Russischen Föderation* beigetreten war und aktiv an der Sammelbewegung *Front der Nationalen Rettung* teilnahm. Der Vater von Wadim »Dima« Kuzmin arbeitete in der Rüstungsindustrie und wurde nach 1991 wie viele seiner Kollegen arbeitslos. Die Milieus, denen diese Szeneaktivisten entstammen, waren ein fruchtbarer Boden für die Opposition gegen Jelzin.

Jedoch ist dies kaum eine ausreichende Erklärung für das Verhalten einer Subkultur, die für einen Bruch mit den Lebenswelten der Eltern stand. Die sibirischen Punks hatten gesehen, wie schnell die Kritik an der sowjetischen Realität zu einer Legitimationsideologie der neuen Herrschaft wurde. Das neue Russland stieß bei den Sibir-Punks auf noch weniger Sympathie, als die frühere Sowjetunion. Das angepasste Verhalten der meisten Rocker und die Krise der Rockmusik, welche nach anfänglichem Hype gnadenlos vom Pop verdrängt worden war, trugen auch zum Sinneswandel bei. Eine wichtige Rolle spielte auch die Haltung Letows, der schon früh in seinen Liedern verkündete: »Ich werde immer dagegen sein«[22] (Album *Lieder des Glücks und der Freude*, 1989) oder »unter jeder Staatsform bin ich Partisan, unter jedem Regime bin ich Anarchist«[23] (Album *So wurde der Stahl gehärtet*, 1989).

Die sowjetische Ordnung ließ sich am besten durch Bezüge auf Wlassow oder Solschenizyn provozieren, nun provozierte man das demokratische Russland, wo die Totalitarismustheorie ständig gepredigt wurde, mit Bezügen auf die *RAF* oder Stalin. Auch wenn das unmittelbare politische Engagement von Letow nicht allzu lange andauerte – in den Augen vieler Punks und Anarchisten war er diskreditiert. Es entstand in Russland eine neue Generation an Punkbands, die sich vor allem an den Trends der westlichen Szene orientierte: Hardcore, DIY, Veganismus und Straight Edge, Skating.[24] Sie waren darum bemüht, ihre Musik wirklich wie Punk im heutigen westlichen Verständnis dieses Begriffs klingen zu lassen und verwarfen daher die Tradition der *Sibirischen Schule*. Andere Bands wie AZ, PURGEN, TSCHUDO-JUDO knüpften eher an das »asoziale« Image von Punk an. Am Sibirischen Underground interessierte sie vor allem die Aggression und Suche nach Provokation, wie sie für die 1980er-Jahre typisch war. Die gedankliche Tiefe von Letow, Nemirow oder Neumojew haben sie dagegen nie versucht zu erreichen.

Das Erbe des Sibirischen Undergrounds lebt aber weiter und wird auch weiterentwickelt. Ende der 1990er-Jahre entstand um die Moskauer Band SOLOMENNYJE ENOTY (»Waschbären aus Stroh«) die sogenannte *Konkowskaja Formazija* (»Konkower Formation«, nach dem Moskauer Stadtteil Konkowo). Die Teilnehmer dieser Vereinigung waren Musiker und Bands aus verschiedenen Genres (wobei Post-Punk und Liedermacher deutlich dominierten), die sich meist positiv auf das orthodoxe Christentum, manchmal auch auf die sowjetische Vergangenheit bezogen. SOLOMENNYJE ENOTY lassen auch viel Sympathie für die Neue Linke der 1960er durchschimmern.

Der Bezug auf sibirische Vorbilder ist nicht zu überhören, die Herkunft der Bands reichte von Weißrussland bis nach Kasachstan – alles in allem handelte es sich um ein politisch ebenso fragwürdiges wie musikalisch innovatives Projekt, welches heute allerdings nur noch lose besteht. Ganz im Sinne von JEGOR I OPIZDEWSCHIJE bemühte man sich um ein Minimum an Publicity. Die Konzerte wurden oft nur im engen Bekanntenkreis angekündigt, es kursierten Aufnahmen, die nur für den »privaten Gebrauch« der Mitglieder der Formation bestimmt waren.[25]

Zahlreiche Nachfolger (und Nachahmer) der *Sibirischen Schule* sind noch heute im Umfeld der Nationalbolschewisten aktiv, obwohl Letow diesen noch in den 1990er den Rücken gekehrt hatte. Gerade dieses Lager reklamiert die *Sibirische Schule* für sich, als ein Beispiel für authentischen russischen Punk, der sich von der westlichen Subkultur nicht hatte einnehmen lassen. »Political Correctness« war und ist bei den Adepten des Sibirischen Underground verpönt. Und auch bei den Bands, die Anarchie für sich reklamieren, ist die Hemmschwelle gegenüber diversen Querfront-Projekten gering.

Über die Schicksale der wichtigsten Akteure und Projekte des Sibirischen Undergrounds wird im folgenden in Kürze berichtet:

Graschdanskaja Oborona (GrOb) In den 1990er-Jahren hat sich GROB weitgehend vom Punk entfernt und in den vergleichsweise wenigen Alben dominieren lange, hymnische Stücke. Letow begann restaurierte Ausgaben seiner früheren Alben herauszubringen, die komplette Diskographie der Band ist bis heute unvollendet, die Anzahl der Konzertaufnahmen ist nicht überschaubar. Letow wandte sich in der 2000er-Jahren von der Politik ab, es gab Informationen über seine Hinwendung zum Christentum, er selbst aber hielt sich in Bezug auf solche Fragen eher bedeckt. Die Band hatte nun eine komplett neue Besetzung, mit der Letow an seinen alten Hits weitertüftelte. Noch 2004 warnte er vor einer/der Gefahr eines neuen Faschismus, ohne allerdings näher zu erklären, ob diese Gefahr eher von Putins Regierung oder von den oppositionellen Rechtsradikalen ausging. Nach dem Tod Letows am 19. Februar 2008[26] widmete sich die Rest-Band vor allem der Herausgabe seines umfangreichen Nachlasses.

Janka Djageleva Janka wird traditionell als eine Ausnahmeerscheinung des Sibirischen Undergrounds gesehen. Die medienscheue Liedermacherin war nach Meinung Vieler mehr Hippie als Punk. Sie schrieb nur 29 Lieder, gilt aber bis heute in Russland als Maßstab für die Wahrnehmung von dichtenden Musikerinnen. Am 9. Mai 1991 ging Janka im Wald spazieren und kehrte nicht mehr zurück. Eine Woche später wurde ihre Leiche in einem Fluss gefunden. Offiziell ging man von einem Suizid aus. Ihre Fans und ihre Familie gaben Letow, mit dem sie lange Zeit liiert war, die Schuld an ihren andauernden Depressionen. Letow wiederum hatte ihren Tod in einem seiner bekanntesten Lieder »Ofelia« verarbeitet: »Die Ferne Ofelia lachte im Schlaf: / Dickbauchige Drossel, zottiger Hirsch / Gewöhnlich vorjährig gemalter Schnee / Knistert hell und lustig auf den Zähnen / Schmucke Ofelia floss über den Rand – / Schlangenhonig, Himbeergift / Gummi-Tram, verzinkter Mai / Abgelaufenes Ticket / Für eine Filmwiederholung / Verliebte Ofelia schwamm vor sich hin in die Ferne / Es glänzte die Nacht, es tönte die Erde / Mit Ungestüm eilten, ohne sich vor jemandem zu verbergen / Die Stunden in ihr unsinniges, lustiges Land / Gehorsame Ofelia schwamm nach Osten / Wunderbare Gefangenschaft, granitene Entzückung / Zitronenpfad im Orangenhain / Unsichtbarer Fahrstuhl zur transdimensionalen Etage / Ferne Ofelia lachte im Schlaf / Müder Dämon, Salweidengebüsch / Geschenkte Pferdchen gingen bei Sonnenaufgang auseinander / In alle Himmelsrichtungen – nun versuch' sie einzufangen.«[27]

Instrukzija po wyschiwaniju (IPW) Miroslaw Nemirow war zwar der Gründer und führender Textautor von IPW, spielte aber kein Instrument und konnte auch nicht singen. Ab 1988 war Roman Neumojew Bandleader. Neumojew hatte sich als erster aus der Szene dem Christentum und dem Nationalismus zugewandt. Er warb für antisemitische Verschwörungstheorien und knüpfte Kontakte zu rechten Organisationen. Für einen Eklat sorgte IPW, als auf einem Moskauer Festival im April 1991 ein alter Text von Nemirow, nämlich, »einen Bullen töten, um seine Pistole zu kassieren«, durch Neumojew abgewandelt wurde. Von nun an lautete der bekannteste Text von IPW so: »Einen Jud' töten, / Um eine Pistole zu kaufen / Einen Jud' töten, um bewaffnet zu sein / Das Volk, das die Pistole hat, ist praktisch unbesiegbar / Das Volk, das die Pistole hat, kann nicht zur Herde gemacht werden.«[28] Nemirow, der die Ansichten Neumojews nicht teilte, distanzierte sich endgültig von IPW.
Heute lebt Neumojew in der Nähe eines Klosters und spielt noch gelegentlich Konzerte in Zusammenarbeit mit kirchlichen Instanzen. Er sieht seine Aufgabe darin, mit Musik für den Glauben zu werben und huldigt der Monarchie. Auch als Neumojew mit Letow im Rahmen von »Russischer Durchbruch« kooperierte, war ihr Verhältnis schlecht. Neumojew nahm Letow seine linke und prosowjetische Einstellung übel.

Kooperatiw Nischtjak (KN) Die bereits 1983 gegründete Band aus Tjumen war zunächst eng mit IPW verbunden, hat sich aber nach und nach zu einer selbstständigen und höchst eigentümlichen Gruppe entwickelt. Zuerst unter dem Namen KRJUK (»Hacken«) bekannt, agiert die Band von Kirill Rybjakow seit 1988 unter dem aktuellen Namen KOOPERATIW NISCHTJAK (frei übersetzt: Genossenschaft High-sein). KN war eine der ersten Bands in der UdSSR, die »gothische« Ästhetik für sich entdeckte. Rybjakow experimentierte mit Punk, Postpunk, Free Jazz, Psychedelic, Dark Folk, Ambient und Industrial. Aber unabhängig vom Musikstil blieben die Themen seiner Lieder stets dieselben: Okkultismus, das Dritte Reich und allerlei Horror-Trash. Letows Anarcho-Kommunismus und Neumojews Christentum waren KN gleichermaßen suspekt, auch wenn man mit beiden Bands kooperierte. KN erhob keinen Anspruch auf Ernsthaftigkeit, die Verwendung von faschistischer Symbolik ist geradezu inflationär, aber einiges aus dem Werk der Band findet durchaus Anklang bei den »ernsthaften« Rechten: »Verfluche uns und stoße uns kopfüber in den Abgrund / Dass langweilige Gebete uns nicht erreichen / Dass die bösen Trolle uns mit Schwefel mischen / Dass man uns mit den Kräften des Bösen identifiziert / Dass die Fackelmärsche weitergehen / Dass Scheiterhaufen vor Gier nach dem gedruckten Wort knistern / Dass man den Kindern Angst einjage mit der Asche aus Krematorien / Dass der Himmel verbrenne mit papierner Flamme«[29] KN betonte zwar, sich eher für »Magie« als für die Politik zu interessieren, tritt aber häufig auf Veranstaltungen der neurechten *Eurasischen Union der Jugend* auf und wird in diversen nationalistischen Medien begeistert rezipiert.

Dmitrij Seliwanow / Promyschlennaja Architektura Seliwanow war bei einigen nicht erfolgreichen Bandgründungen in Nowosibirsk dabei, spielte danach Gitarre in der bis heute bestehenden Folk-Band KALINOV MOST von Dmitrij Rewjakin (der sich später vom Neuheidentum ab- und dem Christentum zuwandte und ebenfalls Sympathien mit Rechts bekundete), danach wechselte er zur Punkszene und spielte bei GROB mit. Erst kurz vor seinem Suizid hatte er sich im Rahmen eines eigenen Projekts der elektronischen Musik zugewandt – er vermischte Post-Punk mit New Wave und experimentierte auch mit Industrial. Seliwanow erhängte sich an einem Heizungsrohr. Erst 2001 kam das einzige Album von PROMYSCHLENNAJA ARCHITEKTURA heraus.

Wadim »Dima« Kuzmin / Tschernyj Lukitsch Nach dem Tod von Seliwanow versuchte Kuzmin PROMYSCHLENNAJA ARCHITEKTURA (für die er als Texter wirkte) zur englischsprachigen MUSCHSKOJ TANEZ zu transformieren. Jedoch waren seine Mitstreiter schnell enttäuscht und er blieb allein. Zu seinen Experimenten mit New Wave kehrte Kuzmin nie wieder zurück. Sein neues Projekt hieß TSCHERNYJ LUKITSCH (»Schwarzer Lukitsch«, wobei Lukitsch der volkstümliche Spitzname von Lenin war) – mit Hilfe von Letow nahm er Musikstücke zu seinen Texten auf. TSCHERNYJ LUKITSCH war von Anfang an auf Kuzmins Qualitäten als Liedermacher und Dichter ausgerichtet. Neben eigenen Gedichten vertonte er auch manchmal fremde Texte, wie z. B. ein Gedicht von Lewis Carroll oder er coverte Lieder aus sowjetischen Piratenfilmen. Kuzmins Werk ist von einer leisen Nostalgie nach der Kindheit in der Sowjetunion geprägt, die er offensichtlich neben einem üppig gefüllten Bücherschrank verbrachte. Auf die Schockeffekte und Obszönitäten (auf die der sibirische Punk baute) verzichtet er völlig, dafür war sein Romantizismus nicht frei von Naivität. Sibirien hat Kuzmin längst verlassen, heute lebt er in Woronesch. Er ist ein bekennender Wähler der *Kommunistischen Partei der Russischen Föderation*.

Oleg »Manager« Sudakow Sudakow, der stärker zur theoretischen Reflexion neigte, spielte eine wichtige Rolle bei den Musikcollagen von KOMMUNIZM. Seine Experimente, seine Theorien über »melodisches Denken« haben interessante Früchte getragen – z. B. wusste er, neue Bedeutungen zu erzeugen, indem er »fremde« Werke übereinander blendete: ein leichtes sowjetisches Unterhaltungslied über Stiefel und ein Scherzlied über das Tragen von Schnurrbärten – übereinander gelegt riefen sie Assoziationen zu dem berühmtesten Stiefel- und Schnurrbartträger der sowjetischen Geschichte auf. Auch Fernsehpredigten, Gedichte nordkoreanischer DichterInnen, sowjetische Betriebszeitungen und westliche Rock-Klassiker wurden auf den Alben von KOMMUNIZM und Sudakows eigenen Projekten verwertet. Seit 1994 tritt er mit seiner Band RODINA auf, bei der kaum noch etwas an seine früheren Experimente erinnert. Sudakow unterstützte lange Zeit die *KPRF*, wurde danach Mitglied bei den Nationalbolschwisten, die ihn jedoch 2006 wegen »parteischädigendem« Verhalten ausschlossen.

GrOb: *www.gr-oborona.ru/pub/rock/alboms.html*
Janka: *http://yanka.lenin.ru/discog.htm*
IPW: *www.neumoev.ru/discography.phtml*
Kooperativ Nischtjak: *www.kn.lenin.ru/mp3.html*
http://zamogilye.lenin.ru/mp3.html
www.myspace.com/kooperativnishtyak
Gedenkseite für **Dimitrij Seliwanow**, mit Musikbeispielen: *http://selivanov.lenin.ru*
Tschernyj Lukitsch, sowie frühere Projekte von **Wadim »Dima« Kuzmin**: *www.lukich.info/albums/*
Oleg »Manager« Sudakow sowie frühere Projekte (**Armija Wlassowa** etc.), einiges von **Kommunizm**, Sammlungen sowjetischer Filmmusik, Rodina: *http://manager.lenin.ru/golos.htm*

Anmerkungen

1 Dieser Text beinhaltet keine gendersierte Schreibweise in Bezug auf die sibirischen Musiker, da der Autor darauf hinweist, dass es sich, bis auf eine Ausnahme, ausschließlich um Männer handelte. Die Redaktion

2 Wortspiel, zusammengesetzt aus »spinki mintaja« (»Rückchen von Alaska-Seelachs«, bekannte Fischkonserven) und »ment« (abwertend für Polizist, »Bulle«), also etwa »Bullenrückchen«

3 Offizieller Jugendverband mit de facto Zwangsmitgliedschaft.

4 Artemy Troitsky: *Rock in Russland. Rock und Subkultur in der UdSSR.* Wien: *Hannibal* 1989, S. 59

5 Ebd.

6 Siehe: Olga Aksjutina: *Pank-virus v Rossii.* M.: *LEAN* 1999. S. 286

7 Siehe: Aleksander Kušnir: *Zolotoe podpol'e. Polnaja illustrirovanaja enciklopedija rok-samizdata 1967–1994. Istorija-Antologija-Bibliografija.* Nižnij Novgorod: *Dekom* 1994, S. 190

8 1937 galt als Höhepunkt der stalinistischen Säuberungen

9 Album auf der Website von GrOb: *www.gr-oborona.ru/pub/discography/tak_zakaljalas_stal.html*, Track 6

10 Das Lied wurde von GrOb gecovert: *www.gr-oborona.ru/pub/discography/instrukcija_po_vyzhivaniju.html*, Track 6

11 *www.gr-oborona.ru/pub/discography/boevoj_stimul.html*, Track 13

12 *www.gr-oborona.ru/pub/discography/igra_v_biser_pered_svinjami.html*, Track 9

13 *www.gr-oborona.ru/pub/discography/vse_idet_po_planu.html*, Seite 3, Track 2

14 *www.lukich.info/album/22*

15 *www.lukich.info/album/9*

16 Der einzige sowjetische Punk, über den das westliche Publikum zur damaligen Zeit etwas erfahren konnte, war Andrej »Swin« Panow, der Sohn des berühmten Ballettmeisters Walerij Panow (Valery Panov), der 1979 in Leningrad die Band Avtomatitscheskie Udowlettworiteli (AU, »Automatische Befriediger«) gegründet hatte. Nach Tjumen unterhielt AU Kontakte. Letow jedoch hatte Panow als »Verräter« und »Pseudopunk« bezeichnet. Das von AU besungene »asoziale Alkoholiker-Dasein« kontrastierte das sibirische Verständnis von Punk als einer intellektuellen Bewegung. Siehe: Kušnir: *Zolotoe*, S. 294–296

17 Siehe z. B.: *www.gr-oborona.info/audio/kommunizm/index.html*

18 Siehe z. B.: *www.lukich.info/album/25/*

19 *www.gr-oborona.ru/pub/discography/pryg-skok.html*

20 *www.gr-oborona.ru/pub/discography/sto_let_odinochestva.html*

21 *www.gr-oborona.ru/pub/discography/pryg-skok.html*, Track 1

22 *http://antipunk.org/grazhdanskaya-oborona-pesni-radosti-i-schastya-pereizdanie/*, Track 2

23 *www.gr-oborona.ru/pub/discography/tak_zakaljalas_stal.html*, Track 6

24 Siehe: Olga Aksjutina: *»Esli ja ne mogu tanzevat', eto ne moja revoljuzija!« – DIY pank/hardkor scena v Rossii.* M.: *Nota-R* 2008

25 Siehe: Sergej Kuznecov: »Po tu storonu imet' i kazat'sa: ot Isidora Izu do Malkoma Maklarena – dalee vezde«, in: *Novoje Literaturnoje Obozrenie* 64 (6/2003). Online-Version: *magazines.russ.ru/nlo/2003/64/kuz15.html*

26 Mehr zu Letow siehe: Ewgeniy Kasakow: »Jegor Letow (1964–2008)«, in: *testcard* 18 (2009), S. 206–209

27 *www.gr-oborona.ru/pub/discography/sto_let_odinochestva.html*, Track 10

28 Mehr zu diesem Lied und IPW, siehe: Ewgeniy Kasakow: »Modelle des Tabubruchs in der russischen Rockmusik: rechte Ästhetik und rechte Inhalte«, in: *Kultura. Russland-Kulturanalysen der FSO* 4 (2009), S. 22–26

29 Aus dem Lied »IPW« (in Anspielung an Neumojews gleichnamige Band) vom Album *Musik für einsame Nazistinnen oder die Zaubermacht der Kunst*, 1995. Übersetzung: Hartmute Trepper. *http://kn.lenin.ru/mp3.html*, unterstes Album, Track 11

Michael Wehren

VON DER NATION ZUR HEIMAT UND ZURÜCK

RAUMSTRATEGIEN IM NEOFOLK UND BLACK METAL

Von der Zeit zum Raum

Als Gegenbilder einer als unsicher wahrgenommenen Geschichte fungieren Vorstellungen unveränderlicher, fester Räume als ästhetisch-politische »Kontingenzbewältiger«. Insbesondere nach der Zäsur von 1989 wurden als Reaktion auf das Ende groß angelegter Geschichtsteleologie »Nation« und »Heimat« als geographisch-mythisch Imaginäres in Neofolk und Black Metal symbolisch neu gegründet – mit etwas subkulturellem Vorsprung zur mainstreamgerecht aufgehübschten Rückkehr des Nationalen. Wo Geschichte kriselt und historische Narrative keine Sicherheit mehr zu bieten scheinen, werden essentialisierend Räume evoziert, wie etwa schon beim ebenso im Neofolk wie im Black Metal beliebten Esoteriker und »spirituellen« Rassisten Julius Evola:

> »Der traditionale Mensch hatte nicht die gleiche Zeiterfahrung, wie sie der moderne Mensch hat [...]. Der Charakter der Zeitlichkeit und ›Geschichtlichkeit‹ gehört tatsächlich im wesentlichen nur einer dieser beiden Welten an, während die andere, die sich auf die Gesamtheit des traditionalen Kulturtyps bezieht, vom Empfinden all dessen gekennzeichnet ist, was über der Zeit liegt, d.h. vom Kontakt mit der metaphysischen Realität, die der Zeiterfahrung eine ganz andere, ›mythologische‹, gleichsam mehr rhythmische und räumliche als in Zeitabläufen gestaffelte Form gibt.«[1]

Die Absage an die Geschichte ist ein Votum für unverrückbare Strukturen und richtet sich gegen alles, was nach »Werden«, »Fluss«, »Veränderung« und »Bewegung« ausschauen könnte. Symbolisch hoch aufgeladene Räume von »Substanz« und »Bedeutung« werden gegen eine »leere« und »mechanische« Zeit gesetzt, die auf die »großen Erzählungen« folgt.

Gegen Prozesse der Deterritorialisierung und die Krise zeitlicher Ordnungen setzen die Ästhetiken von Neofolk und Black Metal vornehmlich auf drei räumliche Paradigmen: Heimat, Nation und Lager feiern hier ihre gespenstische Wiederkehr. Heimat wird dabei als naturalisierte Quelle nationaler Regeneration verstanden, während die Nation selbst unter den Vorzeichen der Mythisierung und des Totenkults wiederkehrt. Im subkulturellen Revival des Lagers artikuliert sich darüber hinaus die andauernde Krise dieser Ordnungen auf katastrophale Weise.

Im Anschluss an Elias Canetti hat Klaus Theweleit versucht, die sogenannten nationalen Massensymbole der »Deutschen« in Zusammenhang mit der ebenso materialistischen wie imaginären Produktion ihrer Körper zu denken. Der von ihm konstatierte Kurzschluss der Körperimago mit Landschaften, nationalen und imaginären Räumen, soll das kriselnde Subjekt der Unverletzbarkeit, Kontinuität und Gestalt des »Ichs« versichern. Massensymbole sind »Überstülpungsangebote, Hilfsangebote für die massenhaft vorkommenden einzelnen mit den nicht-zu-Ende-geborenen Körpern.«[2] Nach dem Totalcrash der katastrophalen Verbindung von Körper und Nation im zweiten Weltkrieg und dem Wegfall des Massensymbols Berliner Mauer zeichnet sich u.a. der Trend zu einer Regeneration dieses doppelten Körpers auf dem Umweg über die Wiederkehr der Heimat ab.

Heimat – Volk, Folk und Co. – eine kurze Vorgeschichte

Der Philosoph Christoph Türcke plädiert in dem schmalen Bändchen *Heimat – Eine Rehabilitierung* für einen Begriff von Heimat, der diese als grundlegend supplementär begreift:

> »Im Rückblick steht die erste erlebte Heimat für jene allererste, die nie erlebt wurde: für den *utopos* der Heimat. Deshalb ist die erste erlebte Heimat eigentlich schon die zweite: ein Ersatz, ein Verweis, ein Stellvertreter. Die zweite Heimat für die erste nehmen, den Ersatz für die Sache selbst: von dieser elementaren Verwechslung rührt alle Beschränktheit, alle Sentimentalität, aller Kitsch, alle Barbarei her, die sich je mit dem Wort Heimat verbunden hat.«[3]

Während regionale Heimat in der Hochphase nationalistischer Identitätspolitik hinter der Nation als Heimat des Volks zurücktrat, werden diese Verhältnisse mit der Krise des Nationalstaats neu verhandelt. Doch gewinnt Heimat gerade im Kontext von modernen Deterritorialisierungsbewegungen eine oftmals essentialistische und naturalisierte Bedeutung. Im westdeutschen Folk der 1960er- und 1970er-Jahre nahm Heimat dementsprechend dann bereits als anvisierte Alternative zur nationalen Identifikation eine ambivalente Rolle ein. Am Beispiel des *Burg Waldeck Festivals* lässt sich der problematische Etablierungsversuch einer neuen linken, deutschen Liedkultur unter Rückgriff auf Regionales und Volksliedtraditionen aufweisen.[4] Anfang der Neunziger sollte sich vor dem Hintergrund des Mauerfalls im entstehenden Neofolk-Genre diese Verbindung von Heimat und Nation in einem gänzlich anderen Rahmen verschärfen. Dabei ist es schlichtweg sachlich falsch, wenn Carl-Ludwig Reichert in seiner Genre-Zusammenschau namens *Folk* im Bezug auf Neofolk von »Etikettenschwindel« spricht.[5] Einer solchen Einschätzung widersprechen z. B. die vielfachen Zusammenarbeiten der stilistisch einflussreichen Gruppe CURRENT 93 mit der bekannten Folksängerin Shirley Collins. Von Postpunk und Industrial geprägte Gruppen wie SOL INVICTUS, DEATH IN JUNE und CURRENT 93, die eurozentrische Esoterik, Hinduismus, Industrial-Dröhnen, Drumcomputer, Akustikgitarren, Traditionals und Endzeitlyrik verbanden, wurden zur Inspiration einer sich zwischen jugendbewegter Romantik, Dark Wave Disco, Weimarer Klassik-Pomp und mythisch-opaker Rechtsaußen-Esoterik positionierenden Szene.[6]

Auffällig ist, dass die frühe Hochphase der musikalischen Entwicklung dieser Mixtur mit den unterschiedlichen Nachspielen zum Wegfall der Mauer als eines nationalen Massensymbols zusammenfällt. Als ob die Gruppe DEATH IN JUNE mit dem Album »But what ends when the Symbols shatter?« das zentrale Stichwort für die beispielsweise sich in Deutschland vornehmlich aus den neuen Bundesländern rekrutierende Szene formuliert hätte. Allein stand man nicht da – die intensive Rezeption der genannten Bands in Deutschland legt die Frage nach ihrem umfassenderen kulturellen und politischen Kontext nahe. So beklagte bereits 1990 der für seinen Nationalromantizismus und seine Deutschland-Trilogie bekannte ehemalige Filmemacher Hans Jürgen Syberberg:

> »Ende der DDR, das sagt sich so leicht, und Sieg des Westens, wenn es nicht die geographische Kultur der Preußen beträfe und Sachsens oder Thüringens, woher Richard Wagner kommt und Novalis oder Bach und wo Goethe und Schiller Heimstatt fanden, Sieg des Westens, Niederlage des Sozialismus, nur das? Markt gegen Nation, Nationalisten gegen Marx? Es ginge um die Menschen nur, sagen die einen, was aber wären diese, ohne den Grund, auf dem sie stehen, das Motiv der täglichen Kulturleistungen am Ende der Geschichte.«[7]

Heimat bekommt hier einen »fundamentalontologischen Zug [...] als wäre sie Boden, Ursinn und Grundwertekatalog in einem«.[8] Mit der historischen Zäsur von 1989 sieht Syberberg die Chance, unter den Vorzeichen eines Wiederanschlusses Ostdeutschlands, eine nationale Regeneration gegen Verwestlichung, Materialismus usf. zu realisieren: »Das vernutzte Leben des Westens hat die Menschen im Osten noch nicht erreicht.«[9] Deutschland soll, über die Zäsur des Nationalsozialismus hinweg, zum Zwecke der nationalen Regeneration den Wiederanschluss an die Kontinuität der Tradition und der Heimat suchen: »womöglich zu alten Positionen, die nun wieder möglich sind.«[10]

Geschichtslandschaften der nationalen Regeneration

Eine ähnliche Strategie sollten auch die tonangebenden deutschen Neofolk-Projekte fahren. Was Boris Buden allgemeiner und sozio-politisch formuliert hat, lässt sich mit Blick auf diese konkretisieren:

> »In der Regel folgt dem Sturz der realsozialistischen Regime in Osteuropa eine [...] identitäre Neugründung der postkommunistischen Gesellschaften – sei es in national-ethnischem oder in konfessionellem Sinne. Fast überall gingen die sogenannten demokratischen Revolutionen mit einer neokonservativen Wende einher. Die ersten Worte, welche die neugeborene Demokratie auszusprechen vermochte, waren ›unsere Nation‹ oder ›unser Gott‹.«[11]

Zwischenspielplatz dabei ist eine spezifische

Variante des Heimatdiskurses. In ihm wird das kulturell, historisch und politisch nicht mehr Haltbare essentialisiert und supplementiert – wie im folgenden Beispiel der Begriff der Nation: »Das Wort Vaterland sollte man in seiner Bedeutung nicht überbewerten, ich persönlich ziehe es vor, von Heimat zu sprechen und das kann nun wirklich nichts Böses sein.«[12] Heimat wird für den Kopf der Gruppe FORSETI hier zur nicht-nehmbaren, kleinsten Größe, in der sich die Widerständigkeit gegenüber einer leeren Zeiterfahrung verdichten soll. Henryk Vogel von der Band DARKWOOD differenziert:

> »Mein Heimatbegriff ist kein deutschtümelnder, mein Heimatpathos kein blinder Nationalismus, sondern, entsprechend der eigentlichen Bedeutung des Wortes, empfundene Leidenschaft für die Heimat. Heimat wird oft definiert als der Ort, an dem man geboren wurde. Ich denke aber, dass diese Definition zu kurz greift. Der Heimatbegriff in meiner Musik ist ein eher spiritueller. Heimat bedeutet, kulturelle Wurzeln zu haben, eine bestimmte Lebensweise zu führen, Leute bestimmten Charakters um sich zu scharen. Um die Heimat besonders lieben lernen zu können, sollte man einmal den angestammten Platz verlassen, um das Heimweh zu spüren – nur so wird die Heimat ein seelisches Ganzes sein können.«[13]

Zugleich verkündet Vogel programmatisch: »Die Vergangenheit schwebt über uns wie ein Damoklesschwert. Wir sind überschattet vom Leid des Krieges, die Liebe zu unserem Heimatland bleibt gezeichnet von Schuldgefühlen – vergessen scheint die Schönheit von Natur und Tradition.«[14] Dementsprechend ist DARKWOODs Werk denn auch stark von einer doppelten Dimension des Heimatbegriffes gekennzeichnet, die ihn auf der Schwelle von Lokalität und Nationalität verortet.

Einen direkten Nationalbezug umgehend, wählt man im Zweifelsfall den Umweg über die Rückwendung zur Natur und Heimat, um denselben wieder aufzubauen: nationale Regeneration im Heimatboden. Mittelfristiges Ziel ist die Aufhebung des »Identitätsvakuums in Deutschland« und ein »gesunder Nationalstolz«.[15] »Das ist der fatale Konsens im Dissens: die fixe Idee, Nationalstolz sei eigentlich nur ein anderes Wort für Heimatbewusstsein.« – und umgekehrt.[16] Heimat erscheint hier als kleinste, aber sichere Größe von Identitätsbehauptung und homogener Gemeinschaftsbildung.

In der Überlagerung von Dekadenzdiagnosen und dem Rückgriff auf »natürliche« Kraftquellen kann und soll Heimat als symbolischer Wiederanschluss an die Nation und nationale Traditionslinien fungieren bzw. diese mythisierend gegen die »einbrechende« demokra-

WOOD geschieht dies über bündisch, preußisch und nationalbolschewistisch konnotierte Linien, in denen auch die Körperphantasmen und Männerphantasien der verschütteten 1920er- und 1930er-Jahre wiederkehren: der »feste Schritt«, die »Kameraden« und schließlich der deutsche »Heimatwald« als nationale Körperphantasie. Räumliche Bezüge und Strukturen werden zum Unterpfand ungebrochener Identität:

> Von Westen braust der Sturm. / Der Regen fällt. / Das ist des Nordens wilde, / trübe Welt. Die grüne Wiese ward zum grauen See. / Die weiß noch nichts von Menschen Luft und Weh. Auf glattem Damme / schreit' ich stets einher. / Dort auf die Heimat sinkt der Nebel schwer. Und schaue auf die Flut die wogt und wallt. / Und Haus und Baum verlieren die Gestalt.
>
> Sturmbrausend nebelwogend auch mein Sinn, / jetzt da ich weiß dass ich der Alte bin. Das ist Leben, / das ist ganzes Sein. / Bin nicht gebrochen, / bin vom Zweifel rein. und trotzig harr' ich auf dem mächtgen Damm. / Ich fühlt's ich bin vom Nibelungenstamm. Bis mir das Bild der Heimat ganz entschwand. / Und rings um mich ist Nibelungenland.[17]

Während beispielsweise Nicos Nibelungenland[18] – »where we cannot stay« – noch der entfremdete Ort einer bedrohlichen, historischen Erfahrung der Unheimlichkeit von Heimat ist, findet sich in DARKWOODS Nibelungenland nur noch das im Nebel harrende und sich behauptende, ahistorische Subjekt, kurzgeschlossen mit dem die Flut der Identitätsauflösung zurückhaltenden Damm. Wie im Fall von Nation und Heimat geht auch hier das Begehren des Subjekts auf »Ganzheit«. Im Gegensatz dazu ist Nicos Nibelungenland unbewohnbar und schon gar nicht Hort oder Schatz von Identität. Vielmehr ist es Heimat der Täter und ihrer Opfer und somit, ihre Stimme legt dies nahe, gespenstisch-fremdes Heimatland.[19]

Im weiteren Werk DARKWOODS wird diese Mythisierung und existenzielle Essentialisie-

rung weiter vorangetrieben. Unter Rückgriff auf Jugendbewegung, Weltkriegsbilder und eine Rhetorik des dramatischen Ernstfalls behaupten DARKWOOD auf Platten wie »Notwendfeuer«, »Flammende Welt« oder »Heimat und Jugend« historische Räume als existentialistische Grenzsituations-Metaphern, die auch als Überhöhungen der gesellschaftlichen Umbruchssituation zu verstehen sind und die etwaige Restambivalenzen schicksalsdröhnend übertönen. Zugleich artikuliert sich in den ästhetisierten Heimat-, Preußen- und Traditionsbezügen angesichts der »Wiedervereinigung« eine Auseinandersetzung um kulturelle Differenz und Identität.

Eine österreichische Variante verwirklicht das Plattenlabel *Steinklang Industries* mit seinem Aushängeschild STURMPERCHT. Unter folkloristischen Vorzeichen kehren hier Volksbräuche (wie die Perchten) und lokale Sagen zu Trommeln, Pfeifen und Gitarre wieder. Passend dazu sekundieren die Sublabels *Heimatfolk* oder *Percht*. Im Zentrum steht kauzige Folklore, eine Nischenkunst, die offenbar gar nicht mehr sein will als »urig«, »schratig« und aus dem Unterholz kommend. Auch hier steht eine unberührte, an der Optik des Naturerhabenen geschulte, Naturdarstellung im Vordergrund, kombiniert mit der Wildnisromantik alter Jäger- und Försterlieder und einer existenziell konnotierten »Waldeinsamkeit«. Das Erfinden von Tradition wie es im Alpinfolk geschieht, greift dabei jedoch nicht zuletzt auf problematische »germanische« Ursprungsphantasien (wie diejenigen des Mediävisten Otto Höflers) der 1930er-Jahre zurück. [20]

Vertikale und horizontale Räume: die unheimliche Wiederkehr der Nation

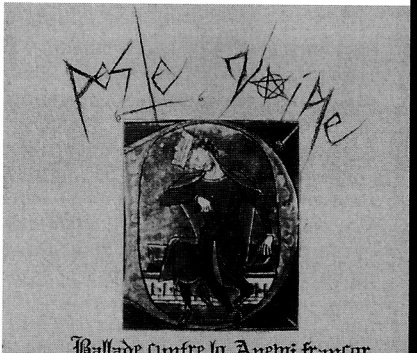
Aufgebrochene Ordnungen von Raum und Zeit finden im Black Metal unter anderem in einer Vielzahl von Anbindungen an rechte, nationalistische, völkische und nationalsozialistische Positionen ihren Niederschlag.[21] In der an eine ausgesprochene Ästhetik des Bösen[22] anschließenden Black-Metal-Ästhetik erlebt der Nationalismus bzw. der Traum eines geschlossenen, ethnisch reinen Raums eine ambivalente Wiederkehr unter den potentiell verrückenden und entstellenden Vorzeichen des Unheimlichen und Wiedergängerischen.

Zwischenhalt sind dabei wie auch im Neofolk oftmals mythisierende oder romantisierende Darstellungen von Wäldern, Gebirgen und ähnlichen Zeichen des Natürlichen. Bei ehemals umstrittenen Bands wie DARKTHRONE bis hin zu NSBM Bands wie GRAVELAND oder auch den inzwischen wieder aktiven BURZUM steht immer wieder der nordische Wald im Zentrum, seines Zeichens Signifikant für eine dunkel-romantische Naturbesessenheit und eine kriegerische Männlichkeit.[23] Wälder, Natur etc. werden zu Orten des Dämonischen – die Musiker selbst zu maskierten »Kriegerschamanen«.[24]

Benjamin Noys hat anhand des Beispiels der französischen Satano-Nationalisten PESTE NOIRE versucht die ästhetische Politik des Black Metal mit der Figur des Partisanen nach Carl Schmitt kurzzuschließen: »Famine/Peste Noire try to inhabit, metaphorically the position of Schmitt's telluric partisan to give form and figure to their enemies.«[25] Dementsprechend interpretiert er das Album *Ballade Cuntre Lo Anemi Francor* als Versuch einer ästhetischen Konstruktion der Gestalt des Feindes. Anschließend an Famines zitierte Aussage »My two nations are France d'Oïl and Hell. Black Metal is a double nationalism, temporal and spiritual, horizontal and vertical« verweist Noys auf die Dimension räumlicher Verschiebung:

> »Black Metal articulates together a horizontal axis of history [...] and a vertical spatial grounding, an inverse spiritual hierarchy in neo-Platonic style, in which the ›ladder‹ of Being descends into the earth in terms of its participation in degrees of darkness. This territorial politics plays an explicitly shaping role in terms of the aesthetics of Black Metal.«[26]

Indem Black Metal unter den Vorzeichen einer Ästhetik des Bösen den Raum der Lebenden mit dem der Toten kreuzt, artikuliert sich in ihm auf beinahe überaffirmative Weise das Unbewusste oder Unbegriffene des historischen Nationalismus. Unter satanisch-heidnischen Vorzeichen realisiert sich hier die Logik eines Nationalismus, der sich vor allem als Totenkult verstehen lässt.[27] So hält der Religionsphilosoph Klaus Heinrich zum Beispiel Deutschland fest: »Die großen Denkmäler des Wilhelminismus – denken sie an das Leipziger Völkerschlachtdenkmal – sind Totenburgen. In dem Moment, in dem die Nation da ist, ist sie bereits die Große Tote, die sich vom Totenkult ernährt.«[28] Totenkult ist hier gleichbedeutend mit Opferkult. Die Gräber der Toten bzw. die Monu-



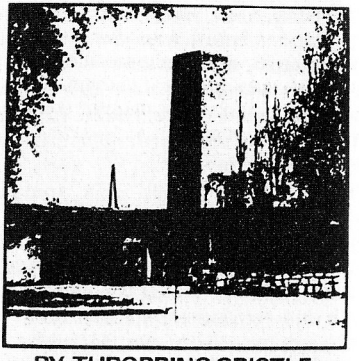
mente zu ihren Ehren gliedern den nationalen Raum als (dank der Toten) sakralen Raum. Diese nationale Opfergemeinschaft kehrt ästhetisch unter expliziter Betonung ihrer »unheimlichen« oder »vampirischen« Momente (z. B. CORPSEPAINT) im Black Metal wieder.
Die Nation, welche im Black Metal symbolisch instituiert wird, ist eine untote Nation, womit sie potentiell eine herausfordernde Umschrift aller biopolitischen Ordnungsmuster des nationalen Raumes darstellt. Dies, genauso wie das atonale Rauschen der Gitarren oder der Einsatz der menschlichen Stimme, die als Stimm-Objekt immer fremd, parasitär und unkontrollierbar bleibt[29], markiert Black Metal im Rahmen einer explizit mit dem Tod identifizierten symbolischen Ordnung (»der Tod ist die symbolische Ordnung, die Struktur, die als Parasit die lebende Entität kolonisiert«[30]) mit dem Index eines unmenschlichen Exzesses.
Black Metal wäre unter diesen Vorzeichen als eine überaffirmative Geste zu verstehen, der gleichzeitig das Potential für kritische Neueinschreibungen in das fortwirkende Phantasma der Nation wie das Potential zum Versuch, die Deterritorialisierung durch blinde Gewalt zu beenden, innewohnt.

Heimat – Nation – Lager

Unter diesen Rahmenbedingungen erlebt das Modell des Lagers nicht nur unter dem Aspekt der Massenvernichtung, sondern auch als Modell des Ein- und Ausschlusses ein Revival. Das Lager ist nicht nur als Ausdruck misanthropischer und rassistischer Auslöschungsphantasmen zu sehen, vielmehr strukturiert es zugleich einen politischen Raum in Form der Ausnahme. Was in romantisch-mythisierenden Zeitlandschaften des Neofolks und Black Metals gebannt erscheint, kehrt so in den radikaleren Formen des Black Metals und in den Spätformen der Industrial Music wie der sogenannten Power Electronics wieder.
Im kritischen Anschluss an den bereits erwähnten Carl Schmitt hat Giorgio Agamben versucht, das Lager als »nómos der Moderne« zu beschreiben:

> »Die Entstehung des Lagers in unserer Zeit erscheint also in dieser Perspektive als ein Ereignis, das in entscheidender Weise den politischen Raum der Moderne kennzeichnet. Diese beginnt an dem Punkt, an dem das politische System des modernen Nationalstaats – gegründet auf den funktionalen Zusammenhang zwischen einer festgelegten Verortung (dem Territorium) und einer festgelegten Ordnung (dem Staat), der durch automatische Regeln der Einschreibung des Lebens (als Geburt oder Nation) vermittelt war – in eine anhaltende Krise gerät, und der Staat beschließt, das biologische Leben der Nation seinem direkten Aufgabenbereich zu unterstellen. [...] Etwas funktioniert nicht mehr an den traditionalen Mechanismen, die diese Einschreibung regelten, und das Lager ist der neue verborgene Regulator der Einschreibung des Lebens in die Ordnung – oder vielmehr das Zeichen der Unmöglichkeit, dass das System funktioniert, ohne sich in eine tödliche Maschine zu verwandeln.«[31]

Der im Lager dauerhaft räumlich manifestierte Ausnahmezustand ist nach Agamben als Regelung einer problematisch gewordenen nationalisierenden Einschreibung zu begreifen, die (mehr oder weniger) unerkannt den Hintergrund für vielfältige Phänomene der Gegenwart abgibt – »durch alle Metamorphosen hindurch zu erkennen [...] in den *zones d'attente* unserer Flughäfen wie in manchen Peripherien unserer Städte.«[32]
Während die Auseinandersetzung mit dem Holocaust im Punk zwischen »bad taste und Gesellschaftskritik«[33] changierte, radikalisierte sich der Umgang mit der visuellen und textlichen Repräsentation der Lager im Rahmen der Industrial Culture. Hier war man nur allzu bereit, Agambens Aufforderung, das Lager »durch alle Metamorphosen hindurch zu erkennen« (lange vor seinen Theorien), Folge zu leisten. So zeigte das Logo von *Industrial Records* einen Auschwitz-Kamin und die Überschrift »Music from the death factory« fungierte als »Symbol für die fortgesetzte Dummheit im Verlauf der Geschichte« [34]. Industrial vergegenwärtigte den Schrecken der Konzentrationslager als andauernden, drohenden Terror und weiterhin lebendige Nachtseite der Zivilisation. Industrielle Massenanfertigung und Massenvernichtung gingen hier als Bedrohungsphantasma Hand in Hand.[35] Wie im frühen Industrial – ob nun THROBBING GRISTLE, SPK, WHITEHOUSE oder Maurizio Bianchi und



ihren hunderten Epigonen – eine tief sitzende Faszination für klassische Einschließungsmilieus und Räume der Disziplinargesellschaft vorhanden ist, so auch für den Raum des Lagers, in dem sich aus Perspektive der Industrialakteure industrielle Entfremdung und pathologische Gattungsgeschichte treffen. Während dieser Themenkomplex für einige frühe, prägende Neofolk-Bands noch eine post-industrielle Rolle spielt, hat er im naturalisiert-mythischen und national-heimatlichen Wiederaufbau »nichts mehr zu suchen«.

Was die einen radikal verdrängen, wird zum Faszinosum und zur Obsession einer neuen Generation von Industrialmusikern wie dem finnischen Projekt GRUNT oder dem antisemitischen amerikanischen Projekt DEATHKEY. Konzentrationslager und Genozid spielen dabei die Rolle von wiederholten Gründungs- und Reinigungsphantasmen, als Räume der »Säuberung« und der Vernichtung. Im Moment der Krise nationaler und staatlicher Souveränität beschwören die willentlich extremsten Vertreter des Genres den Raum des Lagers als Geburtsort von Rasse und Nation (das ist die politische Variante) oder sehen in ihr nur noch den reinen, nihilistischen Fetisch: so oder so walzt man über die Auseinandersetzung mit den Opfern im Rahmen eines ästhetisch auf Dauer gestellten Ausnahmezustands hinweg.

Schluss

Der Terror, welcher in neueren Industrialspielformen und im Black Metal oft genug im Zentrum steht, ist mit Boris Buden formuliert offenkundig »ein verzweifelter Versuch, das Entgleiten des Grundes unter den Füßen der Gesellschaft aufzuhalten und ihr den schwindelerregenden Blick in den Abgrund vorzuenthalten.«[36] Doch die politischen, ästhetischen und historischen Brüche, denen die erwähnten musikalischen Genres ihre Entstehung verdanken oder mittels derer sie operieren, könnten ebenso, auch dies sollte gezeigt werden, einer neuen Generation von Musikern die Mittel zur kritischen und nicht rein narzisstischen Umschrift tödlicher Identitätslogiken an den Schnittstellen von Lager, Nation und Heimat liefern. Die sich stark verändernden Formen der musikalischen Rezeption (hier ist vor allem das Internet zu nennen) könnten für solche Perspektiven ein fruchtbarer Kontext sein.

Anmerkungen

1 Julius Evola: *Revolte gegen die moderne Welt*. Engerda: *Arun* 2002, S. 21. Das Beispiel ist nicht zufällig gewählt. Der Evola-Tribut-Sampler namens *Cavalcare la Tigre. Juli Evola: Centenary* (*Eis und Licht* 1998) kann als ein paradigmatisches Gründungsdokument angesehen werden. Vor kurzem erschien die Black-Metal-Compilation: *Evola Tribute – The Spirit Of Europe* (*Homo Superior, Nija Art* 2009) **2** Klaus Theweleit: »Von Mauer, Schild, Schirm und Spalt«. In: K. T. (Hg.): *Das Land das Ausland heißt. Essays, Reden, Interviews zu Politik und Kunst*. München: *DTV* 1995, S. 16 **3** Christoph Türcke: *Heimat. Eine Rehabilitierung*. Springe: *zu Klampen* 2006, S. 30 **4** Vgl. hierzu ausführlich Martin Büssers Rezension der Box *Die Burg Waldeck Festivals 1964–1969*, in: *testcard* 18 (2009), S. 231f.: »Die Widersprüche des Waldeck-Festivals, das auf die Wandervogel-Bewegung zurückgeht, die sich an diesem Ort schon vor den Nazis getroffen hatte, liegen tiefer. Sie zeugen von einer männerbündlerisch nationalistischen Tradition, die sich dennoch nie den Nazis in die Arme geworfen hat. Möglicherweise muss in diesem Zusammenhang sogar von einem linken Nationalismus gesprochen werden […].« **5** Carl-Ludwig Reichert: *Folk*. München: *DTV* 2008, S. 218 **6** Vgl. hierzu auch die Überblickswerke: Andreas Diesel und Dieter Gerten*: Looking for Europe. Neofolk und Hintergründe*. Zeltingen-Rachtig: *Index Verlag* 2007 (affirmativ) und Andreas Speit (Hg.): *Ästhetische Mobilmachung. Dark Wave, Neofolk und Industrial im Spannungsfeld rechter Ideologien*. Münster: *Unrast-Verlag* 2002 (kritisch). **7** Hans Jürgen Syberberg: *Vom Unglück und Glück der Kunst in Deutschland nach dem letzten Kriege*. München: *Matthes & Seitz* 1990, S. 188 **8** Türcke, *Heimat*, S. 69 **9** Syberberg, *Vom Unglück und Glück*, S. 23 **10** Ebd, S. 15 **11** Boris Buden: *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*. Frankfurt a. M.: *Suhrkamp* 2009, S. 79 **12** Forseti-Interview in *Black* 20 (2000). Online unter*: www.myspace.com/windzeit/blog/337000761* (29.11.2010) **13** Darkwood-Interview: *www.alternativmusik.de/interviews/interview-mit-darkwood* (19.11.2010) **14** Darkwood-Interview: *www.darkwood.de/idee.htm* (19.11.2009) **15** Darkwood-Interview: *www.obliveon.de/index.html* (19.11.2009) **16** Türcke, *Heimat*, S. 71 **17** Liedtext zu »Nibelungenland« auf dem Album *Notwendfeuer* (*Heidenvolk* 2006) **18** Der Liedtext zu »Nibelungen« (Nico: *The Marble Index. Elektra* 1991): »since the first of you and me asleep in a nibelungen land / titanic curses trap me in / a banishment of stay / symbols vanish from my senses stem and stave the view appears […] since the first of you and me asleep / in a nibelungen land where we cannot be« **19** Gleiches gilt meines Erachtens für ihre Version von »Das Lied der Deutschen« (Nico: *The End … Island Records* 1974) Fremdwerden in der eigenen Sprache klingt exakt so. Vgl. hierzu auch Frank Apunkt Schneider: *Als die Welt noch unterging. Von Punk zu NDW*. Mainz: *Ventil* 2007, S. 232 **20** Höflers Schriften über germanische Männerbünde und Verwandlungskulte lieferten denn auch eine Rezeptionsbasis des norwegischen Black Metals. Vgl.: Kadmon: »Oskorei«, in: Michael Moynihan und Didrik Söderlind: *Lords of Chaos. Satanischer Metal: Der blutige Aufstieg aus dem Untergrund*. Zeltingen-Rachtig: *Index Verlag* 2002, S. 405ff. **21** Vgl. hierzu: Christian Dornbusch und Hans-Peter Killguss: *Unheilige Allianzen. Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus*. Hamburg / Münster: *Unrast-Verlag* 2005 **22** Bausteine hierzu liefert unter anderem: Peter-André Alt: *Ästhetik des Bösen*. München: *C.H. Beck* 2010 **23** Vgl.: Theweleit, *Von Mauer, Schild, Schirm und Spalt*, S. 11ff. **24** Die Aspekte der Maske und Maskierung in Neofolk und Black Metal können im Rahmen des vorliegenden Textes nicht näher ausgeführt werden. **25** Benjamin Noys: »›Remain True to the Earth!‹: Remarks on the Politics of Black Metal«, in: Nicola Masciandaro (Hg.): *Hideous Gnosis: Black Metal Theory Symposium 1*. Breinigsville: *CreateSpace* 2010, S. 117 **26** Ebd, S. 112 **27** Zum nationalen Totenkult u. a.: Reinhart Koselleck und Michael Jeismann (Hg.): *Der politische Totenkult: Kriegerdenkmäler in der Moderne*. München: *Fink* 1994 **28** Klaus Heinrich: »›Die Nation beerdigen …‹. Klaus Heinrich im Gespräch mit Peter Kammerer«, in: Günther Heeg u. a. (Hg.): *Kinder der Nibelungen. Klaus Heinrich und Heiner Müller im Gespräch mit Peter Kammerer und Wolfgang Storch*. Frankfurt a. M.: *Stroemfeld* 2007, S. 75 **29** Slavoj Žižek: *Die politische Suspension des Ethischen*. Frankfurt a. M.: *Suhrkamp*, S. 62 **30** Ebd, S. 66 **31** Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a. M.: *Suhrkamp* 2002, S. 184. Interessanterweise treffen sich Agambens und Heinrichs Analysen in der Diagnose der Nicht-Opferbarkeit der im Lager Getöteten. **32** Ebd, S. 185 **33** Susan Witt-Stahl: »›Party in der Gaskammer …‹. Der Holocaust und die Grenzen der Kulturindustrie«, in: *testcard* 16 (2007), S. 109 **34** Walter Hartmann: »TG: Show me thee bunker darling …«, in: *Rock Session. Magazin der populären Musik* 6 (1982), S. 203 **35** Inwiefern dies für eine Nähe zu Heidegger spricht, wäre zu diskutieren. **36** Buden: *Zone des Übergangs*, S. 82

Thomas Burkhalter

WELTMUSIK 2.0:

VERSUCH EINES ÜBERBLICKS MIT EMPIRISCHEN DATEN AUS DEM LIBANON UND HÖREINDRÜCKEN AUS ANDEREN LÄNDERN

»Die Avantgarde hat heute nicht mehr den aufklärerischen Anspruch der 1960er-Jahre. Heute ist sie eine lustvoll künstlerische Reflexion über den Alltag einer Erlebnisgesellschaft.«
(Jauk 2009: 36)

Musikerinnen und Musiker aus Afrika, Asien und Lateinamerika verarbeiten Klänge und Klangformen mit den Prinzipien von Avantgarde, Pop-Avantgarde und jamaikanischer »Bass-Culture«. Sie interagieren in Netzwerken weltweit und formulieren selbstbewusste nach-koloniale Positionen. Die vielen Parodien auf Exotika und der wiederkehrende thematische Fokus auf Gewalt und Krieg deuten jedoch auch darauf hin, dass alte Abhängigkeiten auch weiterhin Bestand haben.

Utopisches Intro

Es ist nicht einmal mehr in Ansätzen gültig: das alte Modell von Zentrum und Peripherie. Wir leben in einer Welt der multiplen, verwobenen Modernen (Eisenstadt 2000). Die Sozial- und Kulturwissenschaften verkünden das Ende der eurozentrischen Meistererzählung und erklären die einseitigen Modernisierungstheorien der 1950er- und 1960er-Jahre für ungültig (Randeria/Eckert 2009). Dasselbe suggerieren auch neue Tracks, Lieder, Klang-Montagen und Krach-Gewitter aus Asien, Afrika und Lateinamerika: Moderne und Zeitgeist entstehen heute polyzentrisch im Austausch zwischen dem Globalen Norden und dem Globalen Süden (Kolland 2010).

Die beschleunigten Prozesse von Globalisierung und Digitalisierung haben das Musizieren auf vielen Ebenen revolutioniert. Weltweit finden heute Musikerinnen und Musiker neue Möglichkeiten, ihre Musik billig zu produzieren und global zu bewerben. Blog-Schreiberinnen, DJs und Kuratoren – die Multiplikatoren der Gegenwart – diskutieren bereits eine Vielzahl neuer Genre-Bezeichnungen. Weltmusik, in der Popwelt und der Clubszene lange belächelt, setzt heute Trends. Sie heißt jetzt »Global Ghettotech«, »Ghettopop«, »Cosmopop«, »Worldtronica« oder schlicht »Weltmusik 2.0« – die Weltmusik der interaktiven Internetplattformen.

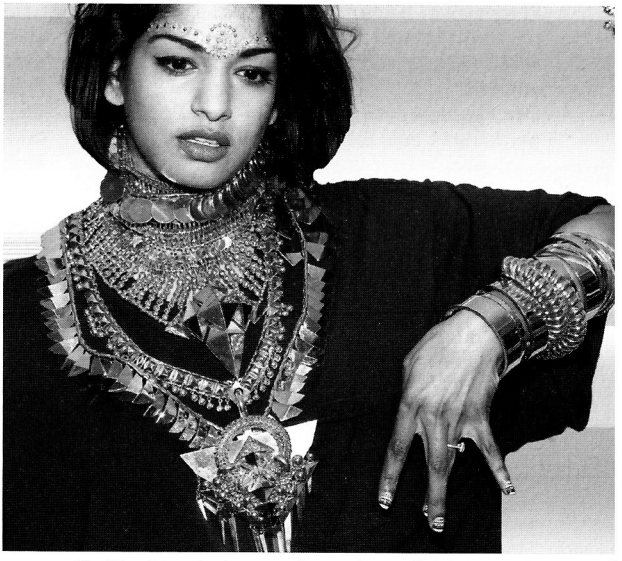
M.I.A., die tamilische Künstlerin aus London, ist vielleicht die Speerspitze dieser Entwicklung. Ihr Soundtrack *Paper Planes* zum internationalen Erfolgsfilm *Slumdog Millionaire* verkörpert vieles, wofür diese Musik steht. In ihrer mehrmodernen Welt (Beck 2007) werden viele alte Gegensätze immer wieder aufgehoben: *Gegenkultur vs. Mehrheitskultur*, *Aktivismus vs. Spaß* – und auch *Erste Welt vs. Dritte Welt*. Im Video zum Track »Born Free« – von der 2010 erschienenen CD *Maya* – inszeniert M.I.A. brutale Gewalt, indem sie rothaarige Männer exekutieren lässt – stellvertretend für Gefangene im Bürgerkrieg von Sri Lanka, wie sie behauptet. Der akustische Horror-Trip mischt Sirenen, Explosionen, Panikschreie, Krach und M.I.A.s Stimme, mit der sie sich als Diktatorin inszeniert. Mit der Elektro-Pop Hymne »XXXO« (auch auf *Maya*) strebt M.I.A. dann musikalisch Richtung Popolymp. Ein exemplarisches Beispiel – wir werden es sehen: Weltmusik 2.0 lässt sich in kein Korsett mehr zwängen, sie ist widersprüchlich und mehrdeutig. Hier erklingt das Chaos der Welt, die Hektik des Alltags, die Wut über Weltpolitik und Wirtschaft, sowie die Hoffnung, sich via Musik eine Existenz zu sichern.

Utopische Metaphern und reale Musikstile

Weltmusik 2.0 ist das Produkt von raumzeitlich entgrenzter Kommunikation. Sie stellt überkommene Vorstellungen von Kultur, Identität und Gemeinschaft in Frage. Sie lässt sich als eine der akustischen Abbildung von Realität verpflichtete Musique Concrète lesen – oder als ein akustischer (und ebenso visueller) Seismograph ihrer Zeit: Sie ist *die* Musik der

MUSIKALISCHE POSITIONEN ZWISCHEN SPASS UND PROTESTKULTUR

heute schneller als Innenstädte – und in derselben Weise wächst auch die neue Weltmusik schneller als die Weltmusik 1.0, die nicht selten für westliche Mittelklasse-Ohren zurechtgemacht war. Die Stadt der Zukunft wird nicht aus Glas- und Stahlkonstruktionen bestehen, wie es sich Urbanisten ausmalen, sondern eher aus grobem Backstein, Stroh, recyceltem Plastik, Zementblöcken und Abfallholz – das schreibt Mike Davis in seinem Buch »Planet der Slums« (Davis 2007: 23). Auch die Weltmusik 2.0 recycelt alles und besticht in ihren besten Momenten durch ihre Direktheit, Dringlichkeit und Kreativität. Weltmusik 2.0 ist zudem genauso bunt wie der virtuelle Zeitgeist, der heute medial über Blogs, Netzwerkgemeinschaften, Musik- und Videoplattformen vermittelt wird. Und sie ist so flüchtig, unberechenbar und flexibel wie das Leben im Zeitalter des digitalen Kapitalismus, das immer stärker auf kurzfristiges und elastisches ökonomisches Handeln ausgerichtet ist (vgl.: Glotz 2001).



Stilistisch ist sie extrem breit, die Weltmusik 2.0: Kommerziell erfolgreiche Popmusikstile wie Reggaeton (Marshall 2009) und Kwaito (Steingo 2005; Swartz 2003), Elektronika wie Kuduro (Siegert 2009), Nortec (Madrid 2008), Baile Funk (Stöcker 2009; Lanz 2008) und Cumbia Electrónica, sowie regionale Ausprägungen von Rap stehen am einen Ende des Spektrums, Musique Concrète, Freie Improvisation, Bruitismus (Lärmmusik) und Klangkunst am anderen. Der vielen Unterschiede zum Trotz lassen sich zwischen diesen weltweit verstreuten Musikern und Musikstilen aber doch deutliche Gemeinsamkeiten erkennen. Dazu zwei Hypothesen:

1. Die Musiker arbeiten mit den experimentellen Herangehensweisen von Avantgarde, Pop-Avantgarde und jamaikanischer »Bass Culture«. Sie formen damit (endlich und deutlich) eine weltumspannende multi-lokale Avantgarde des

2. Sie konstruieren einerseits selbstbewusste nach-koloniale Positionen, zeigen sich andererseits aber auch immer wieder gefangen in den alten Strukturen. Das zeigt sich besonders gut in ihrem dialektischen Umgang mit Exotika, Gewalt und Krieg.

Eine multi-lokale Pop-Avantgarde

Der Begriff der Avantgarde wird in der heutigen europäischen Musikdiskussion gerne mit Neuer Musik gleichgesetzt – mit den seriellen Verfahrensweisen von Komponisten wie Stockhausen und Boulez, aber auch mit den aleatorischen Prinzipien von John Cage und anderen. Auf die Musiker der Weltmusik 2.0 passt nun der Avantgarde-Begriff in einer älteren und breiteren Definition (siehe Hegarty 2009, Jauk 2009, Van der Berg 2009), der zufolge Avantgarde-Künstler den Bruch mit dem jeweils dominanten musikalischen Kanon suchen. Sie wollen Musik (und

und sie re-definieren die Rolle von Musik zyklisch neu – mal soll sie Abbild des realen Lebens sein, mal eine Form des Protestes (in letzterem Fall setzt sie meist auf Schocktherapie oder Ironie) und schließlich Fluchthelferin in imaginäre Welten. Avantgardismen entstehen dabei an verschiedenen Orten nicht zeitgleich, sondern sie sind immer relativ, d.h. an einen bestimmten Ort und ein Jetzt gebunden. Eine lineare und konstitutionslogische Abfolge der Avantgardebewegungen zu zeichnen, etwa vom *Futurismus* zu *Musique Concrète* und *Freier Improvisation* ist deshalb unmöglich.

Weltmusik 2.0 ist heute aus euro-amerikanischer Sichtweise zunächst eine multi-lokale Avantgarde: Sie mischt *unsere* Musik neu und transportiert zudem neue außer-musikalische Positionen. Ob jedoch jeder der unter dieser Perspektive besprochenen Tracks in seinem Herkunftskontext tatsächlich avantgardistisch wirkt, müsste von Fall zu Fall genauer geprüft werden.

Der Avantgardebegriff schließt die Pop-Avantgarde nicht aus. Exemplarisch und im engeren

Sinn werden zumeist Musiker wie John Lennon, Pete Townsend oder Brian Ferry in einem Popkontext damit bezeichnet – gewissermaßen die Abgänger von Kunsthochschulen statt der Konservatorien (vgl.: Jauk 2009: 73). Im weiteren Sinne gehören auch »nicht-akademische« Pop-Musiker dazu: Rock'n'Roll, Psychedelischer Rock, Punk oder Krautrock – vor allem in ihren jeweiligen frühen Experimentierphasen. Weitgehend unberücksichtigt blieb – und bleibt – jedoch der »Black Sound« – so die These von Dieter Lesage und Ina Wudtke in ihrem Essay »Black Sound – White Cube« (Lesage 2010). »Black Sound«, ob nun von schwarzen oder von weißen Musikern gespielt, fokussiert stärker auf Rhythmen als auf Harmonik. Er beinhaltet Stile wie Blues, Reggae, Calypso, HipHop, House, Dubstep und Grime und findet noch immer hauptsächlich in Konzerten und Club-Nächten statt. In der Kunstwelt hat er bisher noch nicht in gleichem Maße Fuß gefasst, wie dies für »weiße Popavantgarde« gilt (Lesage 2010). Und auch die Wahrnehmung als Pop-Avantgarde bleibt ihm häufig noch immer versagt (abgesehen von einigen in ihrer Reichweite freilich beschränkten poptheoretischen Schulen). Weltmusik 2.0 könnte auch hier einiges verändern: Der südafrikanische Rapper JR fordert in seinem Kunst-Pop-Video offensiv »Make The Circle Bigger«; und den lesbischen, trans- und homosexuellen Bounce-Rapperinnen aus New Orleans (Fensterstock 2010) wurde 2010 in ihrer Heimatstadt eine eigene Ausstellung gewidmet.

Viele der Musiker der Weltmusik 2.0 arbeiten mit musikalischen Gestaltungsprinzipien, die wir aus den euro-amerikanischen Avantgarden und den Pop-Avantgarden kennen. Sie greifen nach allen nur denkbaren klanglichen Angeboten und verarbeiten sie mal mit digitaler Sampler-Software (*dem* Instrument der Postmoderne), mal mit alten Reel-to-Reel-Tonbandgeräten, mal imitieren sie Samplingverfahren mit akustischen Instrumenten. Sie etablieren eine Kunst des Alltags: Diese beinhaltet die Geräusche ihrer lokalen Umgebung und der technologisierten, post-industriellen Medienwelt. Der Beiruter Trompeter Mazen Kerbaj imitiert auf seiner Trompete die Geräusche des Krieges – lange tat er das unbewusst, bis der österreichische Trompeter Frantz Hautzinger nach einem Konzert meinte: »Deine Sounds klingen wie Helikopter und Bomben«. Kerbaj kennt den italienischen Futuristen Luigi Russolo und sein Manifest »The Art of Noises« von 1913 (Russolo 2005) – beeinflusst ist er aber stärker von den Pionieren des Free Jazz und der Frei Improvisierten Musik, etwa von Peter Brötzmann und seinem Album »Machine Gun – automatic gun for fast, continuous firing«. Ähnlich wie Russolo und die futuristischen Schriftsteller um Filippo Tommaso Marinetti zeigen aber auch Kerbaj und viele

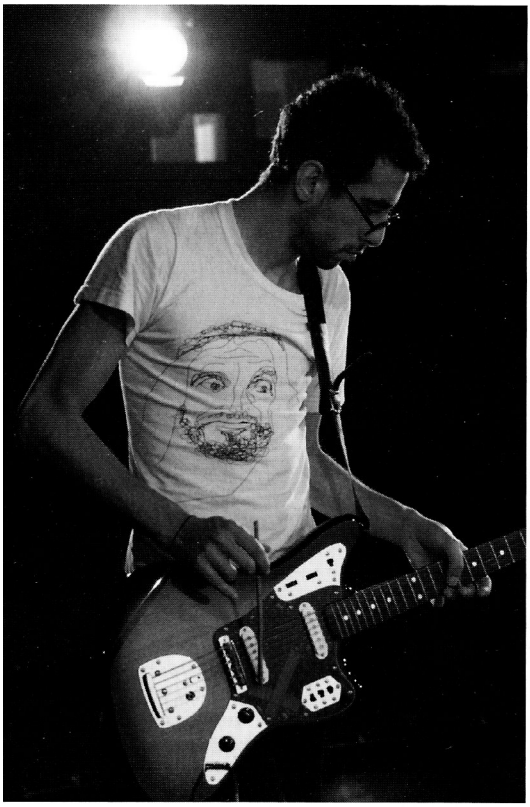
den Krieg. Genährt ist diese allerdings durch nostalgische Erinnerungen an ihre ersten 15 Lebensjahre im Bürgerkrieg (Burkhalter 2007, 2011) – und nicht unbedingt, weil sie den Krieg wie die Futuristen als ein faszinierendes ästhetisches und mythisches Phänomen betrachten (Witt-Stahl 1999). In der libanesischen Stadt Tripoli experimentiert Osman Arabi in den Fußstapfen des *Bruitismus* (»Lärmmusik«) mit radikalem Krach – und mit psychedelischen Sounds. Raed Yassin arbeitet – anders als Kerbaj – mit akustischem Material aus dem libanesischen Bürgerkrieg. Er mischt Feldaufnahmen, Medienfiles mit Kontrabass und Stimme zu Klangkollagen – Stichwort »Montage«und »Bricolage« im europäischen Avantgarde-Jargon. Yassin organisiert politisch konnotierte Klangereignisse (Propaganda-Lieder, politische Reden, Popmusik, etc.) neu. Nur von nicht-libanesischen Hörern kann diese Montage als eine rein akustische, akusmatische Musique Concrète gehört werden; für Libanesinnen und Libanesen ist sie eine Form von Protest – ob intendiert oder nicht (vgl.: Burkhalter 2010b, 2011). Auf den CDs des ägyptischen Labels *100copies* experimentieren Klangkünstler mit den Geräuschen Kairos und mit elektro-akustischer Musik (Mahmoud Refat, Hassan Khan, Ramsi Lehner, Adham Hafez), und in Palästina mischen Rapper politische Texte mit Feldaufnahmen von Checkpoints (z.B. Checkpoint 303). Die Musikbeispiele aus Kairo scheinen dabei näher an einer akusmatischen Musique Concrète, während die Künstler in Palästina einen direkteren, aktivistischeren Anspruch geltend machen – und somit vielleicht dem Bereich der Soundscape-Komposition näher sind. Grundsätzlich zelebrieren die meisten dieser Musiker das, was Wissenschafter als »postmoderne Ästhetik« bezeichnen (Manuel 1995). Ihr Stil variiert kontinuierlich zwischen nur scheinbar unverwandten Genres wie Rap oder Musique Concrète. Einige Musiker arbeiten gezielt mit Zufallsprinzipien im Sinne der Aleatorik: Charbel Haber von der Post-Punk-Gruppe SCRAMBLED EGGS produziert seine Aufnahmen in endlosen Verfahren zwischen Computermusik und Tape-Music. Die Band schickt Live-Aufnahmen von Jam-Sessions, manipulierte Gitarrensounds und Software basierte Sounds bis zu fünf Mal zwischen Computer und einem Reel-to-Reel-Tonbandgerät hin und her, um am Schluss »diese wirklich tiefen und schmutzigen Klangtexturen zu erhalten, die wir so sehr lieben« (Burkhalter 2010b).

Mahmoud Refat

Raed Yassin

Das Projekt *The Untuned Piano Concerto* der Pianistin Cynthia Zaven basiert auf einer Performance aus Neu Delhi, für die sie ein altes, verstimmtes Klavier auf einen Lastwagen montieren und sich damit durch die Stadt fahren ließ. Hieraus resultiert eine akustische Interaktion zwischen improvisierten Klavier-Passagen, dem Hupen der Autos und anderen Straßengeräuschen. Auch in diesem Projekt regiert der Zufall mit. Dass es in einem Kunst-Kontext entstand, ist keinesfalls ungewöhnlich für die Beiruter Szene. Viele Künstlerinnen und Künstler arbeiten hier interdisziplinär und über die Grenzen bestimmter Kunstsparten hinweg: TASHWEESH mischen Rap und elektronische Musik mit akustischen und visuellen Archivaufnahmen aus Palästina zu audio-visuellen Kurzfilmen. Hassan Khan aus Ägypten hat seine multimedialen Arbeiten zu Klang, Bild und Text an zahlreichen Ausstellungen und Festivals im Nahen Osten, Europa und in den USA präsentiert.[1]

Tarek Atoui arbeitet zwischen Live-Elektronik



Charbel Haber

Laptop akustische Landschaften voller Brüche und Kontraste: ein Mix von Glitch-Sounds (Prior 2008), Samples von Politiker-Reden, chinesischen und arabischen Stimmen, Kriegsgeräuschen, Pop und vielem mehr. Seine Musik ist keine Kopfgeburt, sie changiert vielmehr behände zwischen den alten Welten der E- und der U-Musik.

Diese Beispiele aus dem Nahen Osten ließen sich durch Musikerinnen und Musiker aus Indonesien, Indien, Mexiko und anderen Ländern des Globalen Südens ergänzen. Besonders in afrikanischen und lateinamerikanischen Städten pendeln Musiker unbeirrt zwischen Gegen- und Mehrheitskultur – sie tun das stärker als die Musiker der arabischen Welt, in der sich eine »alternative« Popszene neben der extrem kommerziellen panarabischen Popmusik bis heute schwer tut (vgl.: Burkhalter 2010c). Ihre Herangehensweise ist geprägt von der Dringlichkeit und Aggressivität verschiedener US-amerikanischer und britischer Clubstile: von Detroit Ghettotech (Mueller 2007), Baltimore Club (Deveraux 2007) bis zu Dubstep (Hürter 2008) und Grime – sie prägen diese Stile aber auch selbst direkt oder indirekt mit. Der *Kwaito* aus den Townships Südafrikas, der nach dem Ende der Apartheid in den 1990er-Jahren das Lebensgefühl junger schwarzer Südafrikaner mit verlangsamten House Beats, Andeutungen von lokalen Stilen

gressiv klingendem Sprechgesang (in Zulu, Sotho und im Township Slang Tsotsitaal) so sehr auf den Punkt brachte, ist längst von der südafrikanischen Musik- und Werbeindustrie vereinnahmt und zu einer geschliffenen Kommerzmusik verkommen. Abgelöst wurde dieser Trend von südafrikanischem Rap und House oder von *Shangaan Electro* aus den Townships von Südafrika. Shangaan sampelt verzwickte Marimba- und Orgel-Melodien, kurze, repetitive Gesangspassagen und organisiert sie über zurückhaltende, aber rasend schnelle Rhythmen (um 180 BPM) zu einem sich ständig verändernden akustischen Organismus. Die Musik ist eigenständig und neu.

Viele der Musiker der Weltmusik 2.0 bekommen immer wieder dieselben Vorwürfe zu hören: Sie seien Künstler, keine Musiker; sie seien elitäre Kosmopoliten, die ihren Herkunftskontext bloß noch aus einer privilegierten Perspektive kennen und wiedergeben würden; und sie kopierten bloß musikalische Stile und Formen des Globalen Nordens. Sie als Kopien abzutun, wird dieser Musik – und ihren Produzentinnen und Produzenten – allerdings keineswegs gerecht. Christopher Miller betonte in einem Panel mit dem Titel »Local Experiments: Decentering the Global Avant-Garde« auf der jährlichen Konferenz der Society of Ethnomusicology in Middletown 2008, dass Musiker in Indonesien zwar John Cage nicht kennen würden, aber dennoch mit ähnlichen Gestaltungsprinzipien arbeiteten. Andrew Mc Graw kritisierte im selben Panel, dass wir experimentelle Ästhetiken gerne vorschnell auf unseren euro-amerikanischen Kanon zurückführen. Die Musiker in Beirut sind zwar gut über die euro-amerikanische Avantgarde informiert, ihr Ausdruck ist aber ebenso geprägt von ihrer unmittelbaren akustischen Umgebung: die Sozialisation im Krieg, die lokale psychedelische Rockmusik-Szene der 1960er-Jahre, und dergleichen mehr spielen hier eine Rolle. Die standardisierte klassische arabische Kunstmusik und die »nationale« libanesische Musik (eine Aufarbeitung lokaler Folklore für den großen Konzertsaal) dienen diesen Musikern gleichzeitig als negative Vorbilder, von denen sie sich aus verschiedenen Gründen abgrenzen (Burkhalter 2007, 2010a). Sie kopieren also nicht bloß, sondern musizieren aus ihrer persönlichen Perspektive und Position.

Neben dem transnationalen Zeitgeist in ihren spezifischen Musik-Nischen sind sie zudem beeinflusst von der postmodernen Ästhetik anderer Kunstdisziplinen und von nicht-musikalischen Phänomenen der Jetztzeit. Und: Diesen transnationalen Zeitgeist in Musik und Kunst nur als »westlich« zu definieren, ist nicht legitim. Gerade Avantgarde und Pop-Avantgarde waren immer und entscheidend mitgeprägt von Diaspora-Künstlern aus Afrika, Asien und

Selbstbewusste nach-koloniale Positionen

Johannes Ismaiel-Wendt definiert Populäre Musik per se als postkoloniale Musik. Er beobachtet, dass repräsentationale Diskurse wie »Rasse« oder »Kultur« in der Popmusik verlängert werden und wertet dies als eine Form des Rassismus und Post-Kolonialismus. (Wendt 2010: 18) »Verweise auf Orte, Regionen, Länder beziehungsweise Nationen oder Kontinente bilden ein zentrales Ordnungssystem populärer Musik«, schreibt er. Ein Teil der Weltmusik 2.0-Musiker gäbe ihm hierin Recht, ein anderer hingegen nicht: Diese Musiker decken »exotische« Fremddarstellungen ihrer Herkunftsländer aktiv auf und inszenieren sie als »farbenfrohes« Spiel. Die meisten Weltmusik 2.0-Musiker gehören dem ersten Lager an. Sie wenden sich ab vom euro-zentristischen Fokus auf das »Traditionelle« ihrer nicht-westlichen Herkunftsländer. Sie wollen die Nachfrage nach »kultureller Differenz« von europäischen Musikliebhabern und -ethnologen keineswegs bedienen – wenigstens nicht auf den ersten Höreindruck. Sie wollen persönliche musikalische Identitäten schaffen, jenseits von Selbst-Exotisierung, Kommerzialisierung und Propaganda.[2]

Vor allem die Weltmusik 2.0-Musiker aus Afrika, Lateinamerika und diasporische Musiker in den USA und England markieren dabei letztlich eine neue Variante des Afro-Futurismus. Der Musiker und Produzent Steve Goodman (alias KODE 9) (Goodman, 2010) liest diesen Afro-Futurismus als eine von Afro-Amerikanern getragene kulturelle Strömung, die die Bedeutung des afro-amerikanischen Erbes (Stichwort »Black Atlantic«, Gilroy 1993) und der jamaikanischen Bass-Kultur (Bradley 2003) für die Konstituierung der Moderne hervorhebt. Er beschreibt, wie afro-amerikanische Künstler mit musikalischen Genres wie Reggae, Dub, Dancehall, Jazz, Rap, und House zum einen subkulturelle Trends schufen und zum anderen mittels »Audio-Viren« auch den euro-amerikanischen Mainstream prägten – und dies besonders in den Tiefenstrukturen der Musik und des Musizierens: mit spezifischen musikalischen Mustern (z. B. Rhythmus-Pattern), künstlerischen Ansätzen (z. B. Improvisation) und Techniken (z. B. Sampling). Eric Davis (1996) argumentiert ähnlich, wenn er in seinem Online-Essay »Roots and Wires« die Arbeiten von John Miller Chernoff (1979) zu Polyrhythmik in der afrikanischen Musik auf britische Clubmusikstile überträgt – auf das »The Hardcore Continuum« (Simon Reynolds 2009) von Hardcore (Hardcore Techno oder Hardcover Rave) in 1990, Jungle, Drum'n'Bass, Garage, Two-Step, Grime, Dubstep und UK Funky.[3]

Diese »Audio-Viren« infiltrieren den Mainstream, ohne sich als Exotismen oder Orientalismen anzubiedern. Die Science-Fiction-Symbolik des Hauptwerks Afro-Futurismus und mit einem neuen Realismus überschrieben. Die Videos und Texte von K'Naan wirken so, als wollte dieser somalisch-kanadische Rapper unsere Seh- und Hörnerven überreizen: Somalische Piraten stehen plötzlich neben den Klischee-Piraten von Walt Disney, Löwen und Elefanten neben somalischen Kriegern und Bürgerkriegsaufnahmen, die Beatles neben Stars der afrikanischen und afro-amerikanischen Musikgeschichte – Bob Marley oder Fela Kuti. Dass K'Naan für die Fussball-WM in Südafrika den offiziellen Coca-Cola-Clip »Waving Flag« produziert hat, zeigt, wie erfolgreich diese neue Generation zwischen Gegenkultur und Mehrheitskultur agiert.[4]

Ein Teil der Weltmusik 2.0-Musiker hat den Reiz von exotischen Klängen für sich wiederentdeckt. Unter der Stil-Bezeichnung UK Funky mischen Diaspora-Musiker aus Afrika und der Karibik seit drei Jahren die Londoner Clubszene auf. Sie mixen Afro Beat, Breakbeat, UK Garage und karibische Stilformen und spielen selbstbewusst mit kulturellen Stereotypen. »Spiel mit meinem Bongo, Baby«, singt die Backgroundsängerin im Videoclip »Bongo Jam« der Crazy Cousinz. Im Video »Tribal Skank« von FR3E vollführen Afrikaner mit Baströcken und Handys wilde Paartänze mit britischen Geschäftsmännern und Polizisten. Erfolgreiche UK-Funky-Tracks kommen jeweils mit ihrem eigenen, spezifischen Tanzstil, dem »Skank«. Die Choreographie wird im öffentlichen Tanzkurs-Video auf Youtube gelehrt.

Aus der Sicht von post-kolonialen Theoretikern – und auch von vielen Weltmusik 2.0-Musikern – mag dieses Zelebrieren von Exotika erstaunlich wirken, wenn nicht sogar ernüchternd. Denn für viele bleibt die lange Tradition der Suche nach anderen exotischen Klängen und Rhythmen im westlichen Musikschaffen negativ konnotiert (Locke 2009): In den USA des 19. Jahrhunderts wurde die schwarze Bevölkerung in den sogenannten Minstrel Shows von weißen Sängern und Schauspielern parodiert; in der europäischen Musik experimentierten Komponisten wie Claude Debussy (in Java), Béla Bartok (in Ungarn) Leos Janacek (in Tschechien) und viele andere mit Volksmusik-Traditionen; und im Genre Weltmusik (1.0), einer Repertoire-Kategorie ab Mitte der 1980er-Jahre (Binas 2010), ließen sich Pop-Produzenten und Musiker wie Peter Gabriel und Ry Cooder von der lokalen Musik »anderer« Kulturen inspirieren. Spätestens seit Mitte der 1980er-Jahre vermischten indische und pakistanische Musiker der zweiten Einwanderergeneration dann in London Sitar-Melodien und Tabla-Rhythmen mit Club-Beats. Ihren eigenen Aussagen zufolge wollten sie ihre Herkunftsländer nicht folkloristisch, sondern modern darstellen (Hutnyk 1996, Burkhalter, 2000). Oft reproduzierten sie dabei aber alte

tische, multi-kulturelle Hybridität: hier Europa als »moderner« elektronischer Grundbeat (und Basis), dort Asien als (pseudo-)traditionelles Ornament.

Weltmusik (1.0) will unversehrte musikalische Formen und Idiome hochleben lassen, mischt dann aber Sounds der Gegenwart mit einer pseudohistorischen »Patina anderer Zeiten und Orte« (Erlmann, 1995: 14). Veit Erlmann definiert den inter-kulturellen Ansatz der Weltmusik 1.0 über den Begriff »Pastiche« und meint dabei eine spezielle Art der Parodie, der der polemische oder satirische Akzent völlig fehlt. Diejenigen Weltmusik 2.0-Musiker, die nun wieder mit Exotika zu arbeiten beginnen, hätten wiederum »Pastiche« durch Parodie ersetzt – sie agieren dabei ähnlich wie die Pop-Avantgarde, die sich immer begeistert zeigte für die so genannten »primitiven« Völker (Primitivismus) und ihre Fetische (Van der Berg 2009: 98; Toop 1997).

Beiruter Musiker äußern sich sowohl fasziniert von den Beatniks der 1950er- und 1960er-Jahre und der psychedelischen Rockmusik der 1960er und 1970er wie auch von der Schlagermusik der 1950er. Die Beatniks und einige ihrer Vorväter (Paul Bowles, Alan Hovhaness, Jack Kerouac, William S. Burroughs, Allen Ginsberg, etc) und viele psychedelische Rockmusiker waren fasziniert von literarischen und musikalischen Visionen aus Fernost-Asien, Nord-Afrika und dem Nahen Osten (Hieber 2009:120–121). Diese Musik entstand dabei immer im Austausch zwischen Musikern aus Ost und West: Der ägyptische Komponist Halim al-Daph (*1921) stand mit der Beat-Generation in Kontakt. Er gilt heute als einer der ersten Avantgarde-Komponisten der arabischen Welt (Seachrist, 2003). Und THE FREAK SCENE ist eine von vielen US-amerikanischen Gruppen, die mit Exilarabern zusammenarbeitete. 1967 nahm sie das Album »Hard Rock from the Middle East« auf. In Beirut kämpften zur selben Zeit rund 200 psychedelische Rockbands um die Gunst des Publikums – sie formierten sich zu einem Netzwerk von Musikern, Clubs und Fans und schufen so den Boden, auf dem arabische Nischenmusiker heute an ihren Karrieren arbeiten (vgl. Burkhalter 2010a).

Die Musiker blicken heute auch auf die Tourismus-Industrie der 1950er-Jahre zurück – mit ihren arabischen Nachtclubs in New York, Paris, Beirut und Kairo. Die Musik in den Nachtclubs »violated every boundary of authenticity«, schreibt Rasmussen. (Rasmussen, 1992: 69). Die Offensichtlichkeit und Leichtigkeit dieser popistischen Orient-Nachbildungen dient heutigen Weltmusikern wiederum als Vorlage. Der Ägypter Omar Khorshid vertonte in den Nachtclubs von Beirut und Kairo Hits wie »La Cumparasito« und »La Paloma«. Kritiker nennen ihn den »arabischen James Last«. Für viele Musiker hingegen gilt er als Genie: wegen seinem Surf-Gitarren-Stil und seinen virtuos vorgetragenen Tremoli.

Psychedelisch klingt heute die syrische Szene des »New Wave Dabké« (Silverstein 2007). Dabké-Musiker steuern ihre Synthesizer mit kleinen Midi-Boxen. So erzeugen sie die typischen arabischen Vierteltonhöhen und imitieren den schrillen Klang der Doppelrohr-Oboe Mijwiz, das traditionelle Dabké-Instrument (Rasmussen 1996). Die Szene hat jetzt auch außerhalb des informellen Kassetten- und MP3-Marktes eine Fangemeinde gefunden – in erster Linie dank einer Welttournee des syrischen Sängers Omar Souleyman, organisiert 2009 vom US-amerikanischen Indie-Label *Sublime Frequencies*. Der verstorbene BBC-Weltmusik-Pionier Charlie Gillett äußerte sich beinahe empört über sein Londoner Konzert: Er sei der schlechteste Hochzeitssänger, den er je gesehen habe. Man kann nüchtern festhalten: Die alte, saubere und sanfte Weltmusik wird attackiert und ersetzt durch neue, unbequeme Sounds[5]. Bald werden also vieleicht auch andere lokale Popstile von der internationalen Weltmusik 2.0-Gemeinde entdeckt: Arabesk aus der Türkei (Stokes 2000), jil aus Nordafrika, oder Turbo Folk aus Ex-Jugoslawien – ob lediglich als exotische Eintagsfliegen wird sich zeigen.

DJ Rupture

Alte Machtstrukturen und Problemfelder

Die Vision einer Welt der multiplen Modernen hat weiterhin Risse. Weltmusik 2.0 entsteht noch immer im Austausch zwischen den Metropolen des Südens und den Zentren

zwischen den verschiedenen Zentren Afrikas, Asiens und Lateinamerikas. Auch heute bleiben DJs und Produzenten (DJ Rupture, Ghislain Poirier, Diplo, Richard Russell, etc.), Labels (*Mad Decent, Man Recordings, Dubsided, XL Recordings, Outhere Records*), Veranstalter (*Secousse, Favela Chic, Beat Research*, etc.), Kulturförderer und Medienschaffende aus den USA und Europa ihre wichtigsten Förderer. Die Gefahr, dass der Süden dabei vom Norden in klassischer Weise ausgebeutet wird, ist dadurch freilich stets gegeben: DIPLO, einer der Produzenten von M.I.A., hat den lauten, auf Drumcomputer-Rhythmen basierten Baile Funk aus den Favelas von Rio de Janeiro für die globale Inwertsetzung mit entdeckt. Auf seinen CDs, Mixtapes und Dokumentarfilmen (»Favela on Blast«, »Favela Strikes Back«) fehlt aber oft eine Auflistung der Künstler (Scruggs 2008). Das Musizieren ohne Copyright-Beschränkungen fördere Austausch und Kreativität: Dieses oft gehörte Argument stimmt nur, wenn sich die Künstler des Nordens und Südens auf Augenhöhe begegnen können – wenn etwa Schlachthofbronx aus München, Spoek Mathambo und Gnucci Banana aus Südafrika und ihr Label *Man Recordings* ihren Track »Ayoba« offiziell freigeben: Jetzt finden wir auf der Plattform Soundcloud über 100 Remixe des Tracks.

»Zu Beginn des neuen Jahrhunderts ist kaum mehr auszumachen, was als kulturelle Widerstandsstrategie verstanden werden soll und was als kommerzielles Kalkül in Marketingabteilungen der Unerhaltungsbranche konzipiert wurde«, schreibt Susanne Binas (Binas 2010:81). Im Fall der Weltmusik 2.0 müssen das nicht unbedingt Marketingabteilungen tun, sondern es können ebenso gut Musiker sein, die versuchen, ihre Karriere voranzutreiben. Der neue Fokus auf Exotika kann aus dieser Perspektive auch als ein strategischer Essentialismus verstanden werden: Obskures, Ironisches und Exotisches profitiert sehr stark vom Lawineneffekt der virtuellen Mund-zu-Mund-Propaganda auf Plattformen wie Facebook. Das südafrikanische Kunst-Pop Kollektiv DIE ANTWOORD spielt mit dem Stereotyp des primitiven, Bier trinkenden weißen Südafrikaners. Was die Band damit aussagen will, bleibt offen – zumal sie es vermeidet, öffentlich und ernsthaft über ihre Motivation zu sprechen. Das Problem mit Ironie und Parodie: Sie wird bloß von Insidern verstanden, im freien Markt hingegen mutiert sie schnell zur skurrilen Spaßkultur.[6]

Der Trend zur Inszenierung von Krieg und Gewalt provoziert ähnliche Fragen. M.I.A. und Mazen Kerbaj sind nur zwei von vielen Beispielen: Die jamaikanische Sängerin Terry Lynn zum Beispiel inszeniert sich auf ihrer CD »Kingstonlogic 2.0« als stolze Slum-Bewohnerin mit Pistole in der Hand. Sie rappt über tiefe Subbässe, Gewehrschüsse und abstrakte Beats. In den mit Handys aufgenommenen Kuduro-Videoclips aus Luanda tanzen leicht bekleidete Frauen mit jungen Männern, die im angolanischen Bürgerkrieg ein Bein verloren haben. Der Kuduro, der aus einem geparkten Minibus scheppert, gilt als die erste, rein elektronisch produzierte Musik Afrikas überhaupt. Sie ist billig produziert und trifft deswegen nicht unbedingt den ästhetischen und produktionstechnischen Geschmack des transnationalen Weltmarkts – so demokratisch ist Weltmusik 2.0 dann nämlich doch nicht. Die Glaubwürdigkeit von M.I.A. wird inzwischen angezweifelt: Die Schwiegertochter des Warner-Music-CEO Edgar Bronfman soll Provokation bloss als Mittel zum Zweck nutzen, um sich endgültig im Mainstream festzuschreiben. Mazen Kerbaj gibt es in Interviews zu: Von seiner Vermutung, dass seine Kriegserinnerungen seine heutige Musik prägen, hat er zum ersten Mal einem deutschen Journalisten erzählt (Burkhalter 2011). Wollte er sich damit der ständigen Fragen entledigen, wo denn das Lokale in seiner Musik versteckt sei? War es einfach ein geschickter Schachzug, sich als einzigartige Stimme im weltweiten Feld der Frei Improvisierten Musik festzusetzen? Ein Urteil fällt schwer. Aus der internationalen Perspektive haben Musiker wie Kerbaj das exotische Element der Weltmusik 1.0 (»die orientalische Musik«) durch ein neues exotisches Element ersetzt, den Krieg. Im Libanon hingegen bricht Kerbaj mit einem Tabu, indem er öffentlich über den Bürgerkrieg diskutiert und traumatische Erfahrungen verarbeitet (Burkhalter 2011).

Theoretische Verortungen

Weltmusik 2.0 ist ein theoretisches Konstrukt. Der Begriff weist auf zwei Dinge hin: Weltmusik 2.0 nutzt zum einen die Möglichkeiten des zunehmenden digitalisierten Musikmarktes zu einer freieren und vielfältigeren Produktion, zum anderen ist Weltmusik 2.0 noch immer eine Variante von Weltmusik 1.0. Sie hat sich noch nicht ganz von eurozentristischen Anspruchshaltungen emanzipiert – auch weil die Geldgeber oft aus Europa stammen. Die Musik verkauft sich entweder an kuratierte Events (Weltmusik-Festivals, thematische Ausstellungen) über Exotika, Spaß und Krieg. Oder sie agiert in ihren jeweiligen transnationalen Nischenkulturen und bleibt dort Freie Improvisation, Elektroakustische Musik oder Post-Punk. Beide Märkte zu bedienen, ist das Ziel nicht weniger dieser Musiker.

In der Tendenz ist der Schritt von Weltmusik 1.0 zu Weltmusik 2.0 jedoch ein Sprung von interkulturellen zu trans-kulturellen oder gar hyperkulturellen und super-kulturellen Musikformen. Im Modus der Interkulturalität werden zwei Musiktraditionen (oder Stile) verschiedener geographischer Herkunft so fusioniert, dass die betreffenden Traditionen (oder ihre klischierten Vorstellungen davon) weitestgehend unverändert bleiben (Beispiel Asian Underground) (vgl. Welsch 1994: 149; Rosengren 2002; Terkessidis 2010). In den anderen Modi wird Kultur nicht mehr als abgeschlossenes System betrachtet. Je nach Modi bleiben kulturelle Referenzen und Prinzipien dabei stärker (transkultureller Modus), weniger stark (hyper-kultureller Modus) (Welsch 1994: 147–148, Han 2005, Terkessidis 2010) oder gar nicht mehr hörbar (super-kultureller Modus) (Lull 2000, 2002). Oft überschneiden sich die verschiedenen Modi innerhalb eines Musikstücks.[7]

Veit Erlmann schlägt vor, Weltmusik (1.0) nach der Art und Weise zu untersuchen, in der die Geschichte eines kulturellen, sozial-politischen Kontexts in die Musik (oder in das Produkt) selber eingeschrieben ist (Erlmann 1995: 10). Dieser Ansatz macht auch für Weltmusik 2.0 Sinn – allerdings darf ein kultureller Modus nicht höher als der andere gewertet werden. Wichtig ist zudem, genau hinzuschauen, in welchen sozialen, ökonomischen und politischen Realitäten ein Musiker lebt und aufgewachsen ist[8] – und wer letztlich von der Weltmusik 2.0 profitiert: der Musiker, der DJ, der Blogschreiber, der Labelbesitzer oder der Kurator.

Reale Grenzen

Jeweils am ersten Freitag im Monat wird im Exil Club in Zürich ein Einbürgerungsbüro aufgebaut. Im einfachen Holzkasten sitzt eine

suchsteller für eine Bürgerschaft in der fiktiven Demokratischen Republik of Tam Tam im Zweifingersystem auf einer alten Schreibmaschine ein. Was die Club-Reihe Motherland hier inszeniert, ist zwar ein Spiel, und doch ein ernst gemeinter Hinweis auf die zentrale Größe der Gegenwart: auf die Grenze zwischen dem Nationalstaat und dem globalen Feld (Derrida 2005: 57). Klänge und Klangformen mögen weltweit schweifen, aber für die Musiker ist noch immer die nationale und politische Grenze bindend. Im Visa- und Passbüro entscheidet sich, ob ein Künstler aus Afrika, Asien oder Lateinamerika auch physisch in der weltweit vernetzten Szene der Weltmusik 2.0 mitmachen kann – oder ob er bloß ein Lieferant von Sound-Samples bleibt.

Literatur

- Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft: auf dem Weg in eine andere Moderne.* Frankfurt a.M.: *Suhrkamp* 2007
- Binas-Preisendörfer, Susanne: *Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit – Ein Beitrag zu Fragen von Popmusik und Globalisierung.* Bielefeld: *transcript* 2010
- Bradley, Lloyd: *Bass Culture: Der Siegeszug des Reggae.* Höfen: *Hannibal* 2003
- Burkhalter, Thomas: »Tarek Atoui – or: Reflections on the New Musical Avant-Gardes of the 21. Century«, in: *Indicated by Signs,* Bonner Kunstverein, Goethe Institute Kairo. 2010 (a)
- Burkhalter, Thomas: »Frauenrollen und Popmusik in der arabischen Welt: Von unantastbaren Starsängerinnen, Models in Unterwäsche und selbstbewussten Musikerinnen«, *in:* Dietrich Helms und Thomas Phleps (Hg): *Thema Nr. 1: Sex und Populäre Musik. Beiträge zur Popularmusikforschung,* Band 37. Bielefeld: *transcript* 2010c, S. 189–200
- Burkhalter, Thomas: »Between Art for Art's Sake, and Musical Protest. How Musicians from Beirut react to War and Conflict«, in: *Popular Music and Society* No. 2 / Vol 34 (May 2011)
- Burkhalter, Thomas: »Mapping Out the Sound Memory of Beirut: A survey of the music of a war generation«, in: Nicolas Puig und Franck Mermier (Hg.): *Itinéraires esthétiques et scenes culturelles au Proche-Orient.* Beirut: *Institut Francais du Proche-Orient* (IFPO) 2007
- Burkhalter, Thomas: *The Aesthetical Approaches of »Avantgarde« Sound-Artists in Beirut.* Beirut: Bahithat (Lebanese Association of Women Researchers) 2010(b), Vol. 14
- Burkhalter, Thomas: *East isn't East – Asiatische Musiker in England zwischen Tradition und neuer Identität.* Bern: *norient* 2000
- Chernoff, John Miller: *African Rhythm and African Sensibility.* Chicago: *University of Chicago Press* 1979
- Davis, Eric: *Roots and Wires: Polyrhythmic Cyperspace and the Black Electronic.* Madrid: Paper held at 5. Cyber Conference 1996
- Davis, Mike: *Planet der Slums.* Berlin: *Assoziation A* 2007
- Derrida, Jacques: *Paper Machine.* Palo Alto: *Stanford University Press* 2005
- Devereaux, Andrew: »›What Chew Know About Down the Hill?‹: Baltimore Club Music, Subgenre Crossover, and the New Subcultural Capital of Race and Space«, in: *Journal of Popular Music Studies* Volume 19 / Issue 4 (2007), S. 311–341
- Eisenstadt, Shmuel Noah: *Die Vielfalt der Moderne.* Weilerswist: *Velbrück Wissenschaft* 2000
- Erlmann, Veit: *Ideologie der Differenz: Zur Ästhetik der World Music.* Berlin: *PopScriptum* 3 / 1995, S. 6–29
- Fensterstock, Alison: *Sissy Bounce Rap from New Orleans.* Bern: *norient* 19.8.2010, *http://norient.com/stories/sissybounce/*(15.9.2010)
- Gilroy, Paul: *The Black Atlantic – Modernity and Double Consciousness.* Boston: *Harvard University Press* 1993
- Glotz, Peter: *Von Analog nach Digital: Unsere Gesellschaft auf dem Weg zur digitalen Kultur.* Frauenfeld: *Huber* 2001
- Goodman, Steve: *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear.* Massachusetts: *Massachusetts Institute of Technology* 2010
- Han, Byung-Chul: *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung.* Berlin: *Merve* 2005
- Hegarty, Paul: *Noise/Music.* New York London: *Continuum*

• Hieber, Lutz: »Psychedelische Plakate in der Counter Culture der USA«, in: Lutz Hieber, Stephan Moebius (Hg.): *Avantgarden und Politik: Künstlerischer Aktivismus von Dada bis Postmoderne*. Bielefeld: *transcript* 2009, S. 111–144

• Hürter, Christoph: »The Dub Rennaissance – Reflections on the Aesthetics of Dub in Contemporary British Music«, in: Lars Eckstein, Barbara Korte, Eva Ulrike Pirker, Christoph Reinfandt (Hrsg.): *Multi-ethnic Britain 2000+: new perspectives in literature, film and the arts*. Amsterdam / New York: *Editions Rodopi* 2008, S. 263–283

• Hutnyk, John; Sanjay Sharma; Ashwani Sharma (Hg.): *Dis-Orienting Rhythms. The Politics of the New Asian Dance Music*. London: *Zed Book* 1996

• Jauk, Werner: *pop/music + medien/kunst: Der musikalisierte Alltag der digital culture*. Osnabrück: *Electronic Publishing Osnabrück* 2009

• Kolland, Franz: »Grundlagen einer Soziologie der Globalisierung«. In: Franz Kolland, Petra Dannecken, August Lanz, Gese Dorner, Katharina Gaber, Nele Harlan, Nadine Jäger, Sigurd Jennerjahn, Birke Otto, Swantje Plähn (Hg.): *Funk the City: Sounds und städtisches Handeln aus den Peripherien von Rio de Janeiro und Berlin*. Berlin: *metroZones 9 und b_books* 2008

• Lesage Dieter, Ina Wudtke: *Black Sound – White Cube*. Wien: *Löcker Verlag* 2010

• Locke, Ralph P.: *Musical Exoticism: Images and Reflections*. New York: *Cambridge University Press* 2009

• Lull, James: *Media, Communication, Culture. A Global Approach*. New York: *Columbia University Press* 2000

• Lull, James: »Superkultur«, in: Hepp, Andreas und Löffelholz, Martin (Hg.): *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*. Konstanz: *UVK [UTB]* 2002, S. 750–773.

• Madrid, Alejandro L.: *Nor-Tec Rifa! Electronic Dance Music from Tijuana to the World*. Oxford: *Oxford University Press* 2008

• Manuel, Peter: »Music as Symbol, Music as Simulacrum: Postmodern, Pre-Modern, and Modern Aesthetics in Subcultural Popular Musics«, in: *Popular Music* Vol. 14 / No. 2 (May 1995), S. 227–239

• Marshall, Wayne; Rivera, Raquel Z.; Deborah Pacini Hernandez (Hg.): *Reggaeton*. Durham and London: *Duke University Press* 2009

• Mueller, Gavin: *»Straight Up Detroit Shit«: Genre, Authenticity, and Appropriation in Detroit Ghettotech*. Master of Arts (MA), Bowling Green State University, Popular Culture, 2007

• Steingo, Gavin: »South African Music after Apartheid: Kwaito, the ›Party Politic‹ and the Appropriation of Gold as a Sign of Success«, in: *Popular Music and Society* Volume 28 / Issue 3 (2005), S. 333–357

• Stöcker, Katharina: *Welche Rolle spielt der »Baile Funk« in Verbindung mit Gewalt? Zur Musik einer neuen Generation in den Favelas Brasiliens*. München und Ravensburg: *Grin Verlag* 2009

• Prior, Nick: »Putting a Glitch in the Field: Bourdieu, Actor Network Theory and Contemporary Music«, in: *Cultural Sociology* 3 (2008), S. 301–319

• Randeria, Shalini und Eckert, Andreas: *»Geteilte Globalisierung«*. In: S. R. und A. E. (Hg.): *Vom Imperialismus zum Empire*. Frankfurt a. M.: *Edition Suhrkamp* 2009, S. 9–31

• Rasmussen, Anne K.: »Theory and Practice at the Arabic Org: Digital Technology in Contemporary Arab Music Performance«, in: *Popular Music* 3 (1996), S. 345–365

• Rasmussen, Anne: »An Evening in the Orient – The Middle Eastern Nightclub in America«, in: *Asian Music* 2 (1992), S. 63–88

• Reynolds, Simon: *The Hardcore Continuum*. London: *The Wire* 1999

• Rosengren, Karl Erik: »Internationale und interkulturelle Kommunikation«, in: Hepp, Andreas und Löffelholz, Martin (Hg.): *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*. München: *UVK/UTB* 2002, S. 37–66.

• Russolo, Luigi: *Die Kunst der Geräusche*. Mainz: *Schott Musik International (Edition Neue Zeitschrift für Musik)* 2005

• Scruggs, Gregory: *All Artists are Anonymous*. Bern: *norient* 2008. *http://norient.com/stories/scruggs2008/* (15.9.2010)

• Seachrist, Denise A.: *The Musical World of Halim El-Dabh*. Kent / London: *The Kent State University Press* 2003

• Siegert, Nadine: »Kuduru – Musikmachen ohne Führerschein«, in: *Bayreuth African Studies Working Papers* No. 7 (June 2009)

• Silverstein, Shayna: *»New Wave« Dabké: Popular Music and Media in Lebanon and Syria*. British Forum for Ethnomusicology Annual Meeting, Newcastle (Conference Paper 19.04.2007)

• Stokes, Martin: *On Musical Cosmopolitanism*. Paper held at the Macalester International Roundtable 2007. *http://digitalcommons.macalester.edu/intlrdtable/3* (15.9.2010)

• Stokes, Martin: »East, West, and Arabesk«, in: Georgina Born (Hg.): *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkley: *University of California Press* 2000, S. 213–233

• Swartz, Sharlene: *»Is Kwaito South African hip-hop? Why the answer matters and who it matters to«*, in: *The World of Music* 50(2) (2008), S. 15–33

• Terkessidis, Mark: *Interkultur*. Frankfurt a. M.: *Suhrkamp* 2010

• Toop, David: *Exotica – fabricated soundscapes in a real world*. London: *Serpentstail* 1999

• Van der Berg, Hubert und Fähnders, Walter (Hg.): *Metzler Lexikon: Avantgarde*. Stuttgart / Weimar: *J.B. Metzler* 2009

• Wallach, Jeremy: *Modern Noise, Fluid Genres: Popular Music in Indonesia, 1997–2001*. Madison: *The University of Wisconsin Press* 2008

• Welsch, Wolfgang: »Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen«, in: Luger, Kurt und Renger, Rudi (Hg.): *Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien*. Wien und St. Johann im Pongau: *Österreichischer Kunst- und Kulturverlag* 1994, S. 147–169

• Wendt, Johannes Ismaiel: *tracks'n'treks: Populäre Musik und postkoloniale Analyse*. Dissertation Universität Bremen 2010

• Witt-Stahl, Susann: *»… but his sould goes marching on« – Musik zur Ästhetisierung und Inszenierung des Krieges*. Karben: *Coda* (Forum Jazz Rock Pop 3) 1999

Anmerkungen

1 Auch Raed Yassin hat seine Montage »Civil War Tapes« als Video-Installation produziert – vor allem deswegen, weil es für Video-Produktionen Kulturförderung gab, für Soundkollagen nicht.

2 Siehe dazu meine Reportagen aus Belgrad, Istanbul und anderen Städten auf *www.norient.com*

3 Wayne Marshall untersucht ein ähnliches Phänomen im Reggaeton (Marshall 2009, 19–78): Er analysiert den typischen *3+3+2*-Snare-Rhythmus (oder Drumcomputer-Beat) und zeigt seine Verknüpfungen zu rhythmischen Formen in Jamaika, Panama und Puerto Rico auf. Heute erklingt dieser prägnante *boom-ch-boom-chick boom-ch-boom-chick*-Rhythmus des Reggaeton in globalen Popliedern von Shakira, Britney Spears, R Kelly oder Ricky Martin.

4 K'Naan hat seinen Originalsong und das Video auf vielen Ebenen angepasst: Der Hip-Hop-Beat wird durch afrikanische Perkussion ergänzt; im Background klingt neu »afrikanisch« anmutendes Gesangssample: »Huh«; der ursprüngliche Songtext spricht von Armut und Gewalt in Somali, der neue Texte vom Stolz Afrikas und von der weltumspannenden Party.

5 Dieses Interesse für psychedelische Sounds und für Exotika zeigt sich in vielen anderen geographischen Kontexten auch – das beweisen verschiedene Blogs (waxpoetics, awesometapesfromafrica, etc.), CDs und LPs: zum Beispiel »Pomegranates« mit psychedelischer Musik aus dem Iran vor der Islamischen Revolution (Finders Keeper, 2010), oder »The World Ends: Afro Rock and Psychedelia in 1970s Nigeria« (Soundway, 2010).

6 Das US-amerikanische Projekt »Major Lazer« (von Diplo und Switch) treibt die Ironie dabei auf die Spitze: Im Video »Pon de Floor« werden die Frauen in ihren Sexübungen auch mal zum Schwanzfortsatz der Männer. Vielleicht ein Kommentar auf die oft als sexistisch diskutierten Tänze der urbanen Musikstile Afrikas und Lateinamerikas, aber wer kann das schon mit Bestimmtheit sagen. Zum Beispiel ein Kommentar auf den *Perreo* des Reggaeton, in dem die Starsänger mit ihren Tänzerinnen in Hündchenstellung kopulieren (siehe Fairley 280–294 in Rivera 2009).

7 Peter Manuel verwendet hierfür die Begriffe »postmodern«, »modern« und »vor-modern«: »Urban subcultures, and especially migrant sub-cultures, may have inherent inclinations toward postmodern aesthetics, while at the same time retaining ties to modern and even pre-modern cultural discourses« (Manuel 1995:227).

8 Martin Stokes erkennt bereits verschiedene Formen von Kosmopolitismus wie »Migrant Cosmopolitism« (Musik der Landflucht) oder »Diasporic Cosmopolitism« (vor allem Musik von Migranten in USA und Großbritannien), und er deutet zumindest drei andere Formen an: »Intellectual Cosmopolitism« (Schwergewicht in Weltmusik 2.0), »Mass-Mediated Cosmopolitism« (eher Weltmusik 1.0) und »Nationalistic Comspomolitism« (hier meint Stokes inter-kulturelle Musikformen, die etwa im Libanon ab den 1950er-Jahren staatlich gefördert wurden: Sie sollten zeigen, dass der Libanon ein moderner Staat am Puls der Zeit ist – siehe Burkhalter 2010).

Ernest M. Faber

DER HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN

FRÜHLING
Vom Supermarkt zu den Plattenläden

Anfang 1980 begann ich mich für Musik zu interessieren. Ich hatte einen Radiorekorder und zwei Kassetten geschenkt bekommen und so machte ich mich fleißig daran, Titel aus dem Radio aufzunehmen, die mir von der jeweiligen Anmoderation her interessant erschienen. Als Ende des Jahres John Lennon erschossen wurde und ich mit meinen Eltern bei der abendlichen *Tagesschau* Filmszenen mit Musik der Beatles sah, wurde ich, quasi über Nacht, zu ihrem größten Fan und begann sämtliche Berichte, Fotos, Besprechungen etc. über die Fab Four auszuschneiden und fein säuberlich in einem eigens dafür hergerichteten Aktenordner zu sammeln.

Kurze Zeit später bekam ich meine ersten beiden Schallplatten (natürlich von den Beatles) samt Plattenspieler von meinen Eltern zu Weihnachten geschenkt. Mein Vater hatte damals einen Laden für Fernseh- und Rundfunkgeräte, in dem er auch eine kleine Auswahl an Schallplatten und Musikkassetten anbot. Da sein Repertoire jedoch hauptsächlich aus Klassik, Volksmusik und deutschen Schlagern bestand, musste ich mich schon bald auf die Suche nach anderen Bezugsquellen machen. Fündig wurde ich zunächst im örtlichen *Edeka*-Markt (dort gab es sogar solche Platten wie *The Wall* von Pink Floyd), oder in Begleitung meiner Mutter bzw. Oma bei Ausflügen in die Kaufhäuser der nahegelegenen Großstadt.

Als sich mein Geschmack dann mehr und mehr von der Top 100 entfernte und ich auch nur sehr ungern meinen Erziehungsberechtigten erklären wollte, warum ich denn nun unbedingt eine Schallplatte von Ton Steine Scherben bräuchte, blieb mir nichts anderes übrig, als auf eigene Faust im Plattendschungel nach Musik zu suchen.

Gemeinsam mit Freunden machte ich mich regelmäßig mit dem Zug oder per Anhalter zur Tagesreise ins 30 km entfernte Hamburg auf. Vom Hauptbahnhof aus begann eine Tour durch sämtliche uns bekannten Läden (das waren damals etwa fünf), um dort in den Schallplatten rumzuwühlen und bei Bedarf auch mal reinzuhören.

Weil wir es uns damals kaum leisten konnten, alles zu kaufen, was uns interessierte, beschränkten wir uns auf das Wichtigste und jeder nahm seine neuen LPs den anderen auf Kassette auf. Hatte man mal einen Fehlkauf getätigt, so fand man glücklicherweise fast immer jemanden im Bekanntenkreis, der die jeweilige Platte, meistens natürlich mit einem kleinen Rabatt, aufkaufte.

Als 1983 die Compact Disc auf den Markt kam, waren wir alle sehr gespannt auf dieses neue, sagenumwobene Medium und ich kaufte mir am Erscheinungstag sofort die erste erhältliche CD (*Brothers in Arms* von den Dire Straits), ohne überhaupt einen CD-Player zu besitzen. Da zunächst sowohl die Abspielgeräte, als auch die CDs selber ziemlich teuer waren (eine CD kostete etwa das doppelte oder sogar dreifache einer LP), dauerte es recht lange, bis wir uns nach und nach auf das neue Medium umgestellt hatten, zumal es am Anfang nur wenige Titel auf CD gab, sodass die meisten noch eine Weile beide Tonträgervarianten parallel laufen ließen, bevor sich dann fast alle endgültig vom Vinyl verabschiedeten.

Szene-Zeitschrift *Tempo* eine Beilage zu den 100 besten Wiederveröffentlichungen auf CD, samt detaillierten Besprechungen. Dieses kleine Heftchen wurde in den folgenden Jahren zu unserer Bibel und wir nahmen uns vor, sämtliche mit »gut« oder »sehr gut« bewerteten Tonträger möglichst bald unser Eigen zu nennen. Dadurch wurde ich unter anderem auch auf The Velvet Underground & Nico aufmerksam und erinnere mich noch recht gut daran, wie ich beim erstmaligen Hören dieser CD fassungslos jenen seltsamen Klängen lauschend vor meiner Stereoanlage saß.

Da solche schrägen Töne bei den meisten Leuten meiner damaligen Clique eher auf Ablehnung stießen (dort wurde Depeche Mode u.ä. gehört), suchte ich bei Schulkameraden nach Gleichgesinnten und wurde fündig. Wir nahmen Mixtapes auf und tauschten diese untereinander. Auf diesem Wege machte ich Bekanntschaft mit Bands wie Joy Divison und Sisters of Mercy, deren Musik man zu dieser Zeit eher selten im Radio hörte und zu der man auch sonst nur schwerlich Zugang hatte. Tonträger dieser Bands gab es zwar noch in einigen der mir bekannten Plattenläden (mittlerweile waren es ein paar mehr geworden), doch als ich begann, mich für noch abseitigere Sachen wie Current 93 und Death In June zu interessieren, wurde die Ausbeute schon wesentlich geringer und ich musste mich wieder auf die Suche nach neuen Anbietern machen. Dank des Tipps eines Plattenhändlers wurde ich auf einen Laden aufmerksam, der sich auf experimentelle Musik spezialisiert hatte. So begab ich mich also eines Tages in eine kleine Seitenstraße, wo dieser, im Souterrain gelegen, sein Domizil hatte. Dort stand ich vor verschmutzten und von Staub übersäten Schaufensterscheiben, in denen ein paar vergilbte Plattencover hingen. Als ich mich nach anfänglichem Zögern endlich traute, die Stufen hinabzusteigen und die Ladentür zu öffnen, befand ich mich in einem schwach beleuchteten Kellerraum, dessen Wände mit einem Sammelsurium aus DDR-Devotionalien (Plakate, Fotos, Briefmarken etc.), ausgestopften Tierkadavern und seltsamen Schallplattenhüllen gepflastert waren. Nachdem sich meine Augen einigermaßen an das Dunkel gewöhnt hatten, erblickte ich hinter dem Tresen einen etwas wirr wirkenden Typen mittleren Alters, der sich nervös durch das Haar strich und mich fragte, was ich denn wolle. Auf meine Antwort, dass ich mich erst mal umschauen möchte, nuschelte er etwas vor sich hin und ich war mir selbst überlassen.

Der Laden war in drei Bereiche unterteilt, vorne ein kleiner Raum mit Sessel und dem CD-Sortiment, danach ein etwas größerer Raum mit dem Verkaufstresen und Independent-Platten und weiter hinten ein Raum mit Schallplatten aus dem Industrial- und Avantgardebereich. In diesem Raum schaute ich mich zunächst kurz um, aber da ich keinen einzigen der dort ausgestellten Tonträger kannte und mir von Seiten des Personals auch wenig Auskunftsfreudigkeit erhoffte, begab ich mich wieder nach vorne, fand dort ein paar der von mir gesuchten Platten und ging damit an den Tresen. Dort wurden die von mir ausgesuchten Artikel kritisch beäugt, abwertend beurteilt (»Die Leute kaufen auch immer nur denselben Mist«) und mir nach Zahlung des geforderten Kaufpreises überlassen. Nicht sicher, ob ich mich nun freuen oder schämen sollte, trat ich die Heimreise an.

Trotz, oder vielleicht auch wegen dieser seltsamen Atmosphäre, sollten mich meine Schritte nun immer öfter in dieses obskure Etablissement führen. Dennoch nagte die Geringschätzung ob der von mir ausgewählten Tonträger tief an meinem Selbstbewusstsein, sodass ich eines schicksalhaften Tages wagemutig erneut in den hinteren Bereich des Ladens vordrang, dort eine interessant aussehende Box erspähte (Genocide Organ: *Save our Slaves*), mich von dem recht hohen Kaufpreis (40,– DM) nicht abschrecken ließ und stolz Richtung Tresen schlenderte, nur um mir dort erneut die Kommentare des selbsternannten »Reichsmusikführers« anhören zu müssen.

Egal, mein Entschluss stand fest und ich ließ mich durch nichts beirren. Ich zahlte und ging. Zu Hause angekommen, musste ich feststellen, dass ich mit dieser Musik rein gar nichts anfangen konnte und so ganz geheuer war mir das Artwork auch nicht. Doch was nun? Unwahrscheinlich, dass der Laden das Teil zu demselben Preis wieder zurücknehmen würde und ich kannte ansonsten niemanden, der sich für so etwas interessieren könnte.

SOMMER
Von den Plattenläden zum Mailorder

Jemand gab mir den Tipp, es doch mal mit einer Kleinanzeige im *Zillo* zu versuchen, damals weit und breit das einzige Magazin für die sogenannte »schwarze Szene«, zu der eben auch Hörer wie ich zählten. Gesagt, getan, und da ich noch ein paar andere Platten loswerden wollte, setzte ich die gleich mit rein. Da mir natürlich vollkommen klar war, dass niemand bereit wäre, für eine gebrauchte Schallplatte ebensoviel zu zahlen, wie für eine neue, setzte ich die Preise entsprechend niedriger an. Schon kurz nach Erscheinen der Anzeige klingelte mein Telefon, die besagte Box wechselte für 35,– DM ihren Besitzer und ich war glücklich ob des glimpflichen Ausgangs meines waghalsigen Experiments.

Als dann im Laufe des Tages dutzende weiterer Leute anriefen und nach dieser Box fragten, wurde ich doch etwas stutzig. Ich begann, die Adressen bzw. Telefonnummern der Interes-

senten zu sammeln und wurde durch diesen Verkaufserfolg ermutigt, mich von da ab öfter in jenem hinteren Ladenteil herumzutreiben, kaufte hin und wieder eine Platte, deren Cover mir gefiel (sorgsam darauf achtend, die etwas harmloseren Motive auszuwählen) und traute mich auch mal zu fragen, ob ich in den ein oder anderen Tonträger hineinhören könnte. Dies wurde dann meist, wenn auch nur sehr widerwillig, gestattet und bei manchen dieser Gelegenheiten kam es sogar zu einer Konversation, die durchaus Ähnlichkeiten mit einem Beratungsgespräch hatte, und ich bemerkte von Stolz erfüllt, wie ich in der Kundenhierarchie Stufe um Stufe nach oben erklomm.

Die Platten, die mir nach komplettem Durchhören doch nicht so gut gefielen, versuchte ich weiterhin per Kleinanzeige loszuwerden, nun durchaus auch mal zu höheren Summen als dem Einkaufspreis. Mit meinem Einstieg in die Arbeitswelt und der damit verbundenen Verbesserung meiner finanziellen Situation vergrößerte sich auch mein Konsum, sodass die Anzeigen bald nicht mehr genügend Platz für alle zum Verkauf stehenden Tonträger boten und ich begann damit, handschriftlich kleine Listen anzufertigen, die ich dann fotokopierte und an die Leute aus meiner Kundendatei per Post verschickte.

Die Bestellungen kamen fast immer per Telefon, und solche Gespräche dauerten oftmals eine Stunde und mehr, da beide GesprächsteilnehmerInnen froh waren, endlich jemanden gefunden zu haben, der sich für dieselbe Art von Musik interessierte und so wurden rege Informationen und Empfehlungen ausgetauscht. Aus einigen dieser Kontakte entwickelten sich im Laufe der Jahre richtige Freundschaften, man besuchte sich gegenseitig, begutachtete die Sammlung des jeweils anderen und fachsimpelte über bestimmte Platten oder Musik im Allgemeinen.

Auf eine meiner Anzeigen hin (die ich auch weiterhin schaltete, um neue Kunden bzw. Interessenten zu finden) meldete sich ein Polizist aus Kiel, der sich zunächst nach einigen der von mir angebotenen Tonträger erkundigte und mir dann andere Schallplatten im Tausch vorschlug. Er selber sammelte schon etwas länger Musik aus dem experimentellen Bereich und kannte sich offensichtlich ziemlich gut aus, sodass ich dankbar seine Empfehlungen und das Tauschangebot annahm. Zudem nahm er mir zahlreiche Mix-Tapes (bzw. später Mix-CDs) mit diversen Bands und Musikern auf, die ich zu dieser Zeit sonst wohl kaum zu hören bekommen hätte und die mir bei meiner Suche nach erstrebenswerten Tonträgern entscheidend weiterhalfen.

Über diesen Sammler bekam ich auch Kontakt zu einem Händler aus den Niederlanden und einem aus Tokyo, die sich beide auf experimentelle Musik spezialisiert hatten und per Mailorder Platten in alle Welt verschickten. Die Kommunikation mit dem Japaner erfolgte ausschließlich über Briefe, was zwar durchaus einige Wochen dauern konnte, aber dafür bekam man schließlich Platten, die ansonsten in Deutschland bzw. Europa kaum zu kriegen waren, und das Ganze auch noch in perfekter Qualität und zu einem relativ niedrigen Preis. Sein holländischer Kollege hatte recht hohe Preise und die Platten waren oftmals auch nicht so gut erhalten, dafür hatte er jedoch ein sehr reichhaltiges Sortiment und durch seine Kataloge wurde ich erstmals auf viele Platten aufmerksam, von deren Existenz ich vorher nichts geahnt hatte.

Außer meinen eigenen Anzeigen gab es im *Zillo* natürlich auch noch andere Leute, die ihre Schallplatten zum Verkauf oder Tausch anboten. Manche waren nur SammlerInnen, die ihre Fehlkäufe loswerden wollten, die meisten jedoch auch semi-professionelle HändlerInnen, die sich durch den An- und Verkauf ihre eigene Sammelleidenschaft finanzierten. Es kam durchaus vor, dass man sich bei der Preisgestaltung verschätzte und später die eigenen Platten bei anderen HändlerInnen zu einem weitaus höheren Preis wiederfand. Vieles ging damals auch über den direkten Tausch. Man schickte seine eigene Suchliste mit (die anfangs für mich beinahe einen ähnlich hohen Stellenwert hatte wie die Verkaufsliste) und war dann immer froh, einen Teil davon zu ergattern und von der Liste streichen zu können.

Mit zwei anderen Händlern aus dem süddeutschen Raum beschlossen wir Anfang der 1990er-Jahre eine gemeinsame Liste zu erstellen und unsere KundInnendateien auszutauschen. Das Ganze war mit einigen logistischen Problemen verbunden, aber dadurch bekam ich erstmals auch KundInnen aus dem europäischen Ausland und ich begann, meine Listen auf Englisch zu verfassen. Zudem dienten solche Listen nicht nur dem Verkauf oder Tausch, sondern waren für uns SammlerInnen ein wichtiges Nachschlagewerk, da Informationen zu diesem Thema ansonsten kaum irgendwo zu bekommen waren. Der Verkaufskatalog eines Ladens und Mailorders aus Aachen beispielsweise, in dem etliche der seltenen Industrial-Platten angeboten wurden, war für uns Sammler so interessant, dass einige sogar bereit waren, für den Katalog selber Geld zu zahlen. Da man mit den Inhabern dieses Ladens damals auch recht gut tauschen konnte, machte ich mich einige Male mit der Bahn auf den beschwerlichen Weg von meinem Heimatdorf nach Aachen. Dabei war ich meistens dermaßen mit Schallplattentüten beladen, dass ich die wenigen Meter vom Bahnhof zum Laden nur mit mehrmaligem Absetzen und diversen Verschnaufpausen zurücklegen konnte.

Eine weitere Bezugsquelle waren auch Plattenbörsen, eine Art Flohmarkt, bei denen ausschließlich Schallplatten und CDs angeboten wurden. Zunächst besuchte ich nur die Börsen in meiner unmittelbaren Umgebung, später nahm ich auch weitere Strecken in Kauf (da sich auf den umliegenden Börsen letzten Endes doch immer dieselben Händler mit einem wenig variierenden Sortiment tummelten). Auf einer Börse in Düsseldorf fand ich einmal gleich am frühen Morgen den Stand eines belgischen Händlers, dessen gesamtes Sortiment aus Platten bestand, die dem experimentellen Musikbereich zuzuordnen waren, wodurch ich viele der von mir gesuchten Teile zum ersten Mal zu Gesicht bekam. Also begann ich eine Platte nach der anderen herauszuziehen, verhandelte noch etwas ob der doch recht ansehnlichen Gesamtsumme und überreichte ihm den geforderten Geldbetrag, woraufhin er mich erstaunt ansah und erklärte, dass er nun eigentlich seinen Stand wieder schließen und nach Hause fahren könne, da ich ihm sämtliche Highlights abgekauft habe.
Etwa zu dieser Zeit begab ich mich auch erstmals auf die Plattenbörse nach Utrecht, angeblich eine der größten in Europa oder sogar weltweit. Ich wohnte damals in einem kleinen Kuhkaff mit gerade mal 40 Häusern, fernab jeglicher Verkehrsanbindung. Selbst einige der EinwohnerInnen der etwa 7 km entfernten Kreisstadt hatten von diesem Ort noch nichts gehört. Dementsprechend langwierig gestaltete sich die Reise. Zunächst mit dem Auto zum Bahnhof der nächsten Kleinstadt, dann mit dem Zug weiter nach Hamburg, umsteigen, weiter per Zug über mehrere Stationen nach Zeist, wo ich dann am Freitagabend von einem holländischen Kollegen abgeholt wurde, freundlicherweise die Nacht bei ihm zu Hause verbringen durfte, um dann am Samstagmorgen in aller Frühe mit dem Auto gen Utrecht zu fahren.
In der Messehalle angekommen, bot sich mir ein Bild ungeahnten Ausmaßes: unzählige Stände voller Tonträger jeglicher Art. Trotz der wenigen Stunden Schlaf war ich angesichts der mir präsentierten Massen schlagartig hellwach. Mit geschärften Sinnen begaben wir uns sofort auf die Jagd nach Schnäppchen und seltenen Stücken, klapperten stundenlang unermüdlich Reihe um Reihe ab, durchwühlten unzählige Kisten, verhandelten mit hartnäckigen HändlerInnen Rabatte, um schließlich gegen Abend mit der erlegten Beute ermattet aber befriedigt die Heimreise anzutreten. Zu Hause angekommen wurde dann trotz massiver Ermüdungserscheinungen noch in diverse der Neuerwerbungen reingehört, ehe man dem Körper Tribut zollen musste und sich widerstrebend ins Bett begab.
Meine eigenen Listen hatten sich in der Zwischenzeit verändert, zunächst noch handschriftlich verfasst, dann mit Schreibmaschine und schließlich mit dem Computer erstellt, wuchs auch der Umfang von anfänglich einer DIN A4-Seite auf bis zu drei Seiten an. Nun benutzte ich auch erstmals ein Faxgerät, das die Kommunikation mit ausländischen KundInnen und LieferantInnen doch erheblich vereinfachte und beschleunigte.
Da ich die gelisteten Sachen aus finanziellen Gründen und auch aus Platzmangel möglichst schnell loswerden wollte, waren meine Preise meistens recht moderat und die Reste verkaufte ich dann noch etwas verbilligt an andere HändlerInnen. Das bot zwar den Vorteil, dass ich keine nennenswerten Platzprobleme hatte und den Erlös immer sofort in neue Tonträger investieren konnte, führte aber auf der anderen Seite dazu, dass die seltensten und interessantesten Stücke immer sofort ausverkauft waren, meistens an andere HändlerInnen, sodass sich die Beschwerden und Unmutsäußerungen anderer KundInnen häuften. Nachdem mir ein Kunde erzählt hatte, dass er mich niemals anderen InteressentInnen weiterempfehlen würde, weil er dann Angst haben müsse, die guten Sachen vor der Nase weggeschnappt zu bekommen, fing ich damit an, die Preise allmählich dem üblichen Level anzupassen und behielt auch die nicht verkauften Platten bei mir, um sie dann in einer der folgenden Listen wieder anzubieten.

HERBST
Vom Mailorder zum Internet

Als das Internet immer populärer wurde, legte auch ich, anfangs noch sehr zögerlich und skeptisch, mir eine E-Mail-Adresse und Webseite zu. Da es, ähnlich wie bei der Einführung der CD, einige Zeit dauerte, bis sich die Mehrheit mit diesen neuen Kommunikationsmöglichkeiten angefreundet hatte, brachten diese zunächst noch keine großen Vorteile, aber spätestens mit *Ebay* änderte sich das. Zum einen konnte man dort, gerade in der Anfangsphase, noch recht gute Schnäppchen machen, zum anderen bekam man durch den dortigen Verkauf nun auch besseren Zugang zur internationalen SammlerInnenwelt und schon bald hatte ich in meiner KundInnendatei mehr Adressen aus den USA und Japan als aus Deutschland. Außerdem hatte man nun leichter Zugang zu Tonträgern, die in fernen Ländern erschienen waren und die man bis dato nur, wenn überhaupt, zu horrenden Summen hatte bekommen können.
Meine Listen verschickte ich nun zunehmend per E-mail, damit auch meine ausländischen KundInnen die Chance hatten, begehrte Einzelstücke zu ergattern, bei denen sie zuvor, als sämtlicher Schriftverkehr noch auf dem Postwege lief, oftmals zu spät kamen. Um größtmögliche Fairness gegenüber allen zu gewähr-

leisten, verschickte ich die Listen in mehreren Etappen – zunächst per Post an KundInnen aus Übersee, einen Tag später an die aus Europa, wiederum einen Tag später an die deutschen KundInnen und in derselben Nacht noch an alle mit E-Mail-Adresse.

Ein weiterer Vorteil war die Porto-Ersparnis, welche teilweise recht erheblich war (insbesondere nach Übersee). Ein Mailorder aus Mitteldeutschland, der seit Ende der 1980er-Jahre existierte, und der es sich anscheinend zur Aufgabe gemacht hatte, sämtliche Neuerscheinungen im Bereich der experimentellen Musik im Angebot zu haben, gab zusätzlich zu den quartalsweise erscheinenden Newslettern auch einmal im Jahr einen Gesamtkatalog von beträchtlichem Umfang heraus und alleine die Druck- und Portokosten dafür beliefen sich auf einige 1000,– DM. Dieser Katalog war ein unersetzliches Nachschlagewerk für jeden, der an Neuheiten interessiert war und viele der dort angebotenen Artikel hätte man ohne ihn wohl kaum jemals zu Gesicht bekommen bzw. auch nur von ihnen gehört. Die Preise waren zwar vergleichsweise hoch, sodass man zunächst immer versuchte, die gewünschten Sachen bei anderen Mailordern zu bestellen (es gab zu der Zeit noch ein paar weitere dieser Art in Deutschland und den angrenzenden Ländern, jedoch hatte keiner eine solche Auswahl zu bieten), doch wenn etwas sonst überall ausverkauft war, konnte man es immer noch dort ordern und war glücklich, nicht schon woanders den Raritätenpreis zahlen zu müssen.

Geführt wurde dieser Mailorder von einer schon etwas älteren Dame und einem Mitarbeiter, der für den Versand und die Buchhaltung zuständig war. Bestellt wurde meist noch telefonisch, zumal viele KundInnen zu den Artikeln noch Fragen hatten und Zusatzinformationen bekommen wollten. Bei einem dieser Telefonate erzählte sie mir, dass ihr die Arbeit allmählich über den Kopf wachse und da ich zu der Zeit ohnehin gerade keinen festen Job und nichts Besseres zu tun hatte, bot ich ihr meine Hilfe an. Es dauerte noch eine Weile, bis über Umwege meine Finanzierung gesichert war, aber dann machte ich mich kurz nach der Jahrtausendwende auf ins ferne Wiesbaden.

Dort angekommen besichtigte ich zunächst meinen zukünftigen Arbeitsplatz, eine geräumige 5-Zimmer-Wohnung im sechsten Stockwerk eines mondänen Mietshauses. Außer dem Bett, einer kleinen Küchenzeile und einem Badezimmer ließ nichts darauf schließen, dass hier auch jemand wohnen könnte. Sämtliche Wände, auch im Schlafzimmer, waren vollgestellt mit Regalen, die ihrerseits vollgestopft waren mit Schallplatten, CDs, Kassetten, Videos, Büchern und Magazinen. So eine geballte Menge an unterschiedlichen Tonträgern dieses Genres dürfte damals ziemlich einmalig gewesen sein und so tauchten dann auch Erzählungen zufolge eines Tages zwei Japaner dort auf und bestellten von jedem der vorrätigen Tapes (das waren hunderte) je zwei Exemplare, zahlten brav ihre 14.000,– DM und flogen dann wieder zurück in ihr Heimatland.

Die Bewohnerin und Herrin über dieses ganze Chaos führte mich in den folgenden Tagen in meine Arbeit ein und ich begann erstmals auch mit Neuheiten zu handeln und nicht wie bisher nur mit Raritäten bzw. Secondhand-Platten. Das bedeutete zwar, dass ich mir einen vollkommen neuen Markt erschließen musste, doch da die globale Szene der an experimenteller Musik Interessierten zu der Zeit noch recht überschaubar war, tauchten auch dort oftmals die selben Namen auf, die ich bereits von meinem eigenen Mailorder her kannte.

Verstärkt nahm dann der Umgang mit dem Internet zu und man verwendete diverse Programme zur Datenerstellung, -sicherung und -verwaltung, sodass der Platz am Computer fast ständig besetzt war. Da ich noch fremd in dieser Stadt war und außer der Arbeit zunächst nicht viel zu tun hatte, hielt ich mich in den ersten Wochen von morgens bis abends fast durchgängig an meinem Arbeitsplatz auf, was der Wohnungsinhaberin verständlicherweise schon bald etwas auf die Nerven ging. Deshalb wurde beschlossen, mit dem gesamten Mailorder in einen Raum eines in der Nähe gelegenen Kulturzentrums umzuziehen. Dieses waghalsige Unterfangen gelang tatsächlich wider Erwarten und ohne nennenswerte Schwierigkeiten, sodass ich schon bald Herr in meinem eigenen Reich war und mit der eigentlichen Besitzerin zwar noch täglich, aber nur während ihrer gelegentlichen Stippvisiten Kontakt hatte. Das Geschäft florierte und ich begann, meinen eigenen Raritätenhandel mit dem Neuheiten-Mailorder zu verknüpfen.

Mein Engagement endete nach knapp einem Jahr aufgrund persönlicher Differenzen. Da ich einen großen Teil der Einkäufe aus eigener Tasche bezahlt hatte und es aufgrund finanzieller Engpässe des Mailorders recht unwahrscheinlich war, dass ich dieses Geld in absehbarer Zeit wiederbekommen würde, ließ ich mich in Naturalien, sprich Schallplatten, ausbezahlen. Dadurch vergrößerte sich mein eigenes Repertoire immens und ich fing an, die Neuheiten in mein eigenes Mailorderprogramm mit aufzunehmen.

Ich zog mitsamt meinem Schallplattensortiment und dem gesammelten Verpackungsmaterial (ein nicht zu unterschätzender Faktor in Bezug aufs Volumen) von meiner anfänglichen kleinen Kellerbehausung in eine größere Dachgeschosswohnung.

Meine Ankäufe erfolgten mittlerweile fast ausschließlich über *Ebay*, von wenigen Ausnahmen abgesehen, wenn ich etwa doch mal wie

der in örtlichen Plattenläden bzw. auf umliegenden Plattenbörsen fündig wurde oder mir andere Sammler etwas anboten. Da ich regelmäßig Scheiben in den USA ersteigerte und die Portokosten recht hoch waren, bot sich eines Tages einer meiner amerikanischen Kunden an, die Platten für mich zu sammeln und zu einem größeren Paket gebündelt in regelmäßigen Abständen nach Deutschland zu schicken. Im Gegenzug sollte ich dann seine Käufe aus Europa annehmen und ihm weiterleiten. Das funktionierte eine Zeit lang recht reibungslos und man konnte den netten Damen und Herren vom Zoll immer wieder glaubwürdig versichern, dass ein Paket mit 50 bis 60 Schallplatten nun wirklich nicht mehr als 25,– Euro wert sei, wodurch man Einfuhrzoll und Mehrwertsteuer in erträglichen Grenzen hielt.
Die Verkäufe liefen weiterhin über meinen eigenen Mailorder, aber auch verstärkt über das Internet. Dort konnte man zeitweise bei Online-Auktionen Preise erzielen, von denen wir früher nicht einmal zu träumen gewagt hätten. Dazu bedurfte es meist nur zweier verzweifelter Sammler, die sich im Endspurt gegenseitig hochboten, oder, falls man skrupellos genug war, sogar nur eines einzigen solchen Sammlers, dessen Gebot man dann mithilfe einer zweiten ID (oder eines Freundes) in die Höhe trieb. Das führte zu teilweise absurden Preisanstiegen bzw. -gefällen, die dann oftmals als Preisreferenzen auf Seiten wie *Popsike* verewigt wurden.
So bot ich eines Tages auf die *Acustica* Doppel-LP von Mauricio Kagel, die für gewöhnlich nicht mehr als 100 Euro einbrachte. Das schien zwei anderen MitbieterInnen nicht bekannt zu sein, oder sie hatten einfach beschlossen, Geschichte zu schreiben, zumindest trieben sie den Preis auf sagenhafte $1000 hoch. Gleich am nächsten Tag setzte eine andere Person ein weiteres Exemplar bei *Ebay* rein und bekam immerhin noch die Hälfte. Als ich mich dann endlich dazu entschlossen hatte, mein eigenes Exemplar anzubieten, waren die PreistreiberInnen allesamt bereits befriedigt und ich musste mich mit etwa $150 zufrieden geben.
Ein weiteres Highlight dieser Art war die Erbschaft eines US-Amerikaners. Gerüchten zufolge hatte er an die $50.000 geerbt und daraufhin beschlossen, das Geld möglichst schnell in Industrial-Schallplatten anzulegen, sodass er auf jede auch nur halbwegs interessante Scheibe bei *Ebay* mitbot und zwar immer so viel, dass er die Auktion auf jeden Fall gewinnen musste. Schnell verbreitete sich diese Neuigkeiten unter den *Ebay*-HändlerInnen und sobald man entdeckte, dass der er bei einer der eigenen Auktionen ein Gebot abgegeben hatte, suchte man sich jemanden, der ihn überbot. Man konnte sicher sein, dass der Amerikaner am Ende, egal wie absurd hoch der Preis war, als Höchstbietender aus dem Rennen gehen würde. Nachdem er so in kürzester Zeit etwa $40.000 verprasst hatte, machte er vom Rest angeblich noch eine kleine Weltreise und danach hörte man in SammlerInnenkreisen nie wieder etwas von ihm.
Der Handel mit Neuheiten und Raritäten über meine Listen lief weiterhin recht gut und als ein Label aus Süddeutschland damit anfing, im großen Stil Material von alten Kassetten auf Vinyl wieder zu veröffentlichen nahm ich diese mit in meine Listen auf und orderte auch mehrere Mitgliedschaften, durch die man sich die extra limitierten Spezialausgaben sichern konnte, die bei Sammlern natürlich stets begehrt waren. Zunächst handelte es sich dabei noch vorwiegend um einzelne bzw. Doppel-LPs, doch nach und nach kamen auch Box-Editionen mit mehreren Schallplatten hinzu, die dem Labelbetreiber schon bald den Spitznamen »Das Boxenluder« einbrachte. Die Veröffentlichungen kamen drei bis vier mal pro Jahr gebündelt heraus und da ich per Abonnement mehrere Kopien von jeder Platte geordert hatte, konnte eine solche Lieferung durchaus aus mehreren Paketen bestehen, die jeweils das zulässige Gesamtgewicht eines bekannten deutschen Lieferdienstes bis zum Limit ausnutzten, was zu einer deutlichen Verschlechterung meines Verhältnisses zu den stetig wechselnden Paketboten führte.
2005 gründete ich mein eigenes Label und fing damit an, selber Schallplatten herauszubringen. Meine erste LP erschien in einer recht kleinen Auflage von 100 Stück und einer zusätzlichen Boxedition von 26 Exemplaren und war daher recht schnell ausverkauft. Da jedoch die Druckkosten für das Cover und auch die Kosten zur Herstellung des Vinyls bei einer höheren Auflage nur geringfügig zunahmen, entschloss ich mich dazu, die nächsten beiden LPs in einer Auflage von jeweils 500 Exemplaren herauszubringen. Dadurch konnte ich sie zu einem geringeren Stückpreis an Sammler und Händler abgeben, hatte aber dafür auch eine große Menge an Schallplatten, die ich zunächst zu konfektionieren und lagern hatte.
Zu dieser Zeit wohnte ich noch im vierten Stock und musste größere Lieferungen (wie z. B. meine eigenen Produktionen) immer zunächst im Hausflur abstellen um sie dann im Laufe der folgenden Tage nach und nach in Sicherheit zu bringen. Da ich in der notdürftig ausgebauten Dachgeschosswohnung während der heißen Sommertage stets fürchten musste, dass sich die Schallplatten verformten, sah ich mich schließlich dazu genötigt erneut umzuziehen, diesmal in eine Wohnung zu ebener Erde. Hatte ich meinen Umzug von Hamburg nach Wiesbaden noch vollkommen alleine und an einem einzigen Tag vollbracht, benötigte ich nun für

Wohnung diverse Helfer und insgesamt etwa vier Wochen, zum einen bedingt durch den Höhenunterschied und die damit verbundenen Strapazen beim Schleppen, zum anderen aber auch durch das immens angewachsene Plattensortiment. Noch extremer erging es einem anderen Sammler aus der Nachbarstadt Mainz, der neben mehreren tausend Schallplatten und CDs auch noch ebenso viele Bücher sein eigen nennt und für den Umzug vom vierten Stock eines Hauses in den vierten Stock des genau gegenüberliegenden Hauses zunächst mehrere Freundschaften aufs Spiel setzte und dann zum Schluss doch ein professionelles Umzugsunternehmen damit beauftragen musste, sein restliches Hab und Gut die geschätzten zehn Meter Luftlinie in die neue Behausung zu transportieren.

Die Verkäufe über *Ebay* liefen nach wie vor recht gut, allerdings hatten sich die Preise mittlerweile, aufgrund des zunehmenden Bekanntheitsgrades dieser Plattform, auf einem normalen Level eingependelt, sodass man kaum mehr nennenswerte Höchstgebote bekam und auf der anderen Seite auch nur noch recht selten ein Schnäppchen machen konnte. Auch der Verkauf über meine immer noch regelmäßig verschickten Newsletter lief weiterhin, allerdings gab es bei über 1000 Adressen in meiner Verteilerliste nur von ca. 40 Leuten überhaupt eine Resonanz und ich begann, den ganzen Aufwand hierfür (da ich die Listen nicht einfach nur heruntertippte, sondern die gedruckte Version mühsam layoutete) in Frage zu stellen.

WINTER
Vom Internet zum Overload

Neben *Ebay* existierten seit einiger Zeit andere Internetplattformen, mit denen ich mich aber noch nicht recht hatte anfreunden können oder wollen. Auf Empfehlung anderer Händler testete ich dann schließlich *Discogs*. Ursprünglich als reine Datenbank für Tonträger angelegt, konnte man diese auch zum Verkauf nutzen, vorausgesetzt der jeweilige Artikel war dort bereits gelistet. Der große Vorteil gegenüber *Ebay* war, dass man seine Tonträger zum Festpreis einstellte und die Gebühren erst bei einem Verkauf fällig wurden.

Anfangs liefen mein Verkäufe dort noch recht schleppend und ich wickelte die meisten Geschäfte nach wie vor über meinen Mailorder oder *Ebay* ab, doch nach und nach verschob sich das Ganze, bis ich schließlich nahezu täglich Bestellungen über *Discogs* bekam und *Ebay*, wenn überhaupt, nur noch zum Einkaufen nutzte (auch weil *Ebay* es den VerkäuferInnen seltsamerweise mehr und mehr erschwerte, dort Artikel anzubieten).

Die Online-Verkäufe funktionierten dank standardisierter Antwortmails einwandfrei und zeitsparend, der Nachteil war jedoch, dass man nun mit den KundInnen darüber hinaus kaum noch kommunizierte und es darüber egal wurde, ob es sich bei der Handelsware nun um Schallplatten, Briefmarken oder Aktien gehandelt hätte. Zudem kauften die KundInnen meistens nur einzelne Platten, man hatte dafür aber den gleichen Aufwand (Artikel reinsetzen, KäuferIn benachrichtigen, Geldeingang bestätigen, Paket verpacken, beschriften und zur Post bringen) wie zuvor, als die meisten KundInnen noch größere Mengen bestellten (sei es um Porto zu sparen oder sei es, weil sie fürchten mussten, dass viele der Scheiben so schnell nicht wieder auftauchen würden).

Auch der Umgang miteinander veränderte sich dadurch. Konnte man früher noch etwaige Missverständnisse (z. B. falsch gelieferte Ware) frühzeitig und direkt per Telefon klären, so war man nun durch die unpersönlichen E-Mails teilweise wüsten Beschimpfungen und Unterstellungen ausgesetzt. Zudem hatte man es bei eigenen Einkäufen zunehmend mit privaten VerkäuferInnen zu tun, die weder von den Zustandsbeschreibungen, noch von der richtigen Art der Verpackung Ahnung hatten und auf Beschwerden mit absurden Behauptungen bis hin zu Beleidigungen reagierten.

Irgendwann war die Sammlerszene durch das stetige Angebot an Raritäten und Neuheiten übersättigt. Gab es früher nur einige wenige Labels, die ausgewählte Sachen auf Vinyl und in relativ kleinen Auflagen veröffentlichten, so hatte mittlerweile ein regelrechter Veröffentlichungswahn eingesetzt und alles auch nur halbwegs interessante Material wurde auf Vinyl oder CD gebannt, wodurch man schon bald den Überblick verlor und sich oftmals auch noch mit schlechten Pressungen herumärgern musste. Große Vertriebe aus Übersee konnten es sich schon bald, aufgrund des schwachen Dollarkurses und der hohen Portokosten, nicht mehr leisten, die vielfältigen Veröffentlichungen, insbesondere teure Boxeditionen, zu bestellen, sodass es europäische Veröffentlichungen gab, die weder auf dem amerikanischen, noch auf dem japanischen Markt zu bekommen waren, ein Zustand, der noch ein oder zwei Jahre zuvor undenkbar gewesen wäre.

Im Jahre 2012 brach dann alles zusammen. Bei *Ebay* konnte man inzwischen nur noch Artikel einstellen, wenn man zuvor stundenlang Frageprotokolle ausgefüllt hatte, Bezahlungen ausschließlich über *PayPal* akzeptierte, sämtliche Waren mussten kostenlos weltweit verschickt und jeder/m KäuferIn uneingeschränktes Rückgaberecht eingeräumt werden. Nahezu sämtliche Mailorder hatten mittlerweile aufgegeben und ihre Restbestände zu Niedrigstpreisen verschleudert. *Discogs* blieb schließlich die einzige ernstzunehmende Plattform für Verkäu-

nutzte und die Verkaufsgebühren um satte 250 Prozent anhob, gab es dennoch zahlreiche AnbieterInnen, die versuchten über diesen letzten verbliebenen Weg ihre Waren loszuwerden. Durch das Überangebot sanken die Preise auf absolute Tiefststände, wodurch man nun Raritäten für den Bruchteil ihres ehemaligen Wertes bekommen und dabei auch noch zwischen verschiedenen Anbietern auswählen konnte.
Da es kaum noch Mailorder und Plattenläden gab, mussten auch die Labels ihre Tätigkeit mangels Absatzmöglichkeiten einstellen, und die MusikerInnen waren gezwungen, ihre Musik zum freien Download ins Internet zu stellen oder selber für die Herstellung und Vermarktung zu sorgen.
Ich hatte es leider versäumt, meine Bestände rechtzeitig loszuwerden, sodass ich nun auf hunderten von Tonträgern sitzenblieb, die noch wenige Jahre zuvor heißbegehrt und dementsprechend teuer gewesen waren. Da ich mir die Miete für die geräumige Wohnung nicht mehr leisten konnte und daher nicht wusste, wohin mit all den Scheiben, bzw. nicht einsah, sie für lächerliche Beträge zu verramschen, entschloss ich mich kurzerhand, den gesamten Verkaufsbestand (meine eigene Sammlung behielt ich natürlich) zu vernichten. Jeder einzelne Tonträger wurde in einem Ritual zerstört, wobei ein Hohepriester des *testcard*-Ordens laut eine Rezension verlas und abschließend in einem wirren Singsang das Preisgefälle intonierte. Das Ganze wurde gefilmt und, mit einigen Tonbeispielen und Kommentaren versehen, bei *Youtube* eingestellt. Danach meldete ich sämtliche meiner E-Mail-Adressen und User-IDs ab, verschrottete meinen PC und wartete auf den Frühling.

Steffen Greiner / Wiebke Reinert

ANSÄTZE EINER POSTMODERNEN
VOM VERSTECKTEN POP-APPEAL

Wir haben uns ja nun entschlossen, wenn wir unseren Beitrag schon doppelbödig betiteln, das Spiel im Text fortzuführen und uns im Format an der Version einer »postmodernen Plattenkritik« zu orientieren, wie sie von einem hierzulande prominenten Magazin für Popkultur (nicht mehr) gepflegt wird. Dabei ist die vieldiskutierte Version der Tonträgerbesprechung (wie sie die *spex* zwischenzeitlich ausprobiert, aber nun auch schon wieder aufgegeben hat), die das Folgende inspirierte, ja nachgerade die regressivste Variante einer Neuorientierung, deren Notwendigkeit durch das Internet nur verschärft, nicht verursacht wird, deren Ursachen vielmehr in der überholten Logik der feuilletonistischen Kritik selbst liegen, in mittlerweile offensichtlich gewordener sprachlicher Limitierung und, meinetwegen, einem in größerem Rahmen stattfindenden Prozess der gesellschaftlichen Neupositionierung zu einer Popkultur, deren begriffliche Vagheit schon wieder nahezu zeitgemäß erscheint.

Die Lösung in der Multiperspektivik – die doch wieder auf subjektive Positionen reduziert wird – zu suchen, war uns allerdings insofern willkommen, weil ihre Imitation uns die Chance zu einer Maskerade bietet, zu einem Abstand im und gegenüber dem Text, der ihn, in unserem Fall, erst so ermöglicht. Und das ganz ohne die postmoderne Grille, uns und unsere Identität als Autor_in ganz in Zweifel zu ziehen, auch wenn offensichtlich ist, dass das, was Du sagst und das, was ich sage, nicht zwangsläufig von mir oder Dir gesagt wurde, es jedem Leser, jeder Leserin klar ist, dass wir uns gerade nicht real gegenübersitzen, uns gekünstelte adorneske Satzkaskaden um die Ohren hauen und zwischendurch ein Pfeifchen stopfen. Dennoch ist es gerade diese Illusion von Fluidität, jene Behauptung der Spontaneität des Mündlichen, die es uns – im Gegensatz zu Medien der schriftlichen, argumentativen Theorie, die ihrem Wesen nach ernstgenommen werden will – ermöglicht, solch aberwitzigen, weit hergeholten und durchaus geschmacklosen Quatsch zu behaupten wie: Honecker war Pop-Art-Künstler.

Erich Honecker hat seine Brillen in der Tat im gleichen Intershop gekauft wie Andy Warhol und beide fühlten sich – auf durchaus verwegene Weise – zum Wiedererkennungswert hingezogen. Gemüsesuppen, Elvis, Bananen, Großtafelbauten.

Nach der Übernahme des SED-Vorsitzes durch Erich H. kam es im Wohnungsbau zu einer radikalen Standardisierung, mit der auch die Typisierung der Wohnungsgrundrisse verbunden war. Mit der Zeit bildete sich ein dominierender Wohnungstyp heraus: die »Wohnungsbauserie 70«. Als Erich H. auf dem 8. Parteitag der SED im Jahre 1971 den Beschluss anregte, das »Wohnungsproblem als soziale Frage« mit Hilfe ebendieser WBS 70 bis 1990 zu lösen, war die Idee des industrialisierten Bauens schon alt, aber immer noch nicht populär. Breite Schichten der Bevölkerung mit Wohnraum zu versorgen und eine sozial segregierte Stadt zu vermeiden, war dabei ein sozialreformerisches Ideal und nach dem 2. Weltkrieg eine besonders dringende Aufgabe, weshalb sie sich im Osten wie im Westen auf der politischen Agenda wiederfand. Es war erklärtes Ziel, durch Verbesserung der sie umgebenden Welt, Zufriedenheit für alle DDR-Bürgerinnen und -Bürger zu erreichen, was im Prinzip deckungsgleich ist mit East 17s Versprechung vom *House of Love,* nur dass das in Walthamstow erst Jahrzehnte später begriffen wurde.

Moderne Entwicklungen des industrialisierten Bauens lehnten sich ab dem frühen 20. Jahrhundert an die Prinzipien der durch Frederick W. Taylor und Henry Ford revolutionierten Massenproduktion an, wenngleich die Entwicklung vorgefertigter Gebäude schon um einiges früher begann. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde diese technische Moderne mit Modellen und Konzepten für eine funktionale Aufteilung der Stadt verbunden. Dabei war die Abkehr vom Jugendstil politkünstlerisches Programm. Die funktionale Stadt kann als räumliches Pendant zur organisierten Moderne gedacht werden, einer Moderne der technisch-sozialen Organisation. Das elementare Problem, auf das die funktionale Stadt eine radikal moderne Antwort war, betraf die Organisation des Arbeitens und Wohnens für viele Menschen. Ein höherer Lebensstandard und gute Lebens-

PLATTENKRITIK
SOZIALISTISCHER GROSSTAFELBAUWEISE

qualität für die Massen – zu garantieren durch erträgliche oder komfortable Wohnbedingungen – erforderte in dieser Vorstellung eine strikte räumliche Auslagerung des Wohnens und Lebens – einschließlich der Freizeitaktivitäten – aus der inneren Stadt. Dabei wurde Wert auf Verzierungsfreiheit gelegt; fort mit Mauerwerk und Schnörkelkram und Deckenstuck, das Individuum war eh tot oder kollektiviert.

In diesem Zuge entstanden mehrere Dutzend Großwohnsiedlungen von Jena-Lobeda, Leipzig-Grünau, Dresden-Gorbitz über Rostock-Lichtenhagen bis Berlin-Marzahn, die fast ausschließlich in industrieller Plattenbauweise errichtet wurden. Im Wettbewerb der Systeme ist es durch die WBS 70 gelungen, poppiger zu sein als jede Gemüsesuppendose.

Wir bewegen uns nun, wie Du herausgearbeitet hast, tatsächlich in poptheoretischen Kerndiskursen. Die Konstruktion der WBS als Anti-Architektur, ihr serialer Charakter selbst, das evoziert nicht zuletzt ein Erinnern an die großen Widersprüche des Pop zwischen der hedonistischen Feier des Individuums und seiner Entlarvung als kapitalistische Farce. In der Wohnungsbauserie spiegelt sich wider, was seit der frühen Pop-Art im Zentrum der Faszination stand: Der Reiz der Wiederholung, der Serie, die Ästhetik der Massenproduktion.

Die Neubauringe entstehen wie eine Collage der Independent Group, ein Bauplan wird ausgeschnitten, kopiert, kopiert, kopiert, dann eingefügt in die brache Landschaft, auf dass er dort ein neues, bruchloses Ganzes bilde, dem auch ein futuristisches Moment mitgegeben ist: Bauen im Jetzt statt über Jahrhunderte, ein Bauen, bei dem der Abriss schon mitgedacht ist, ein Triumph der Technik, der Sterilität, der Masse über das künstlerische Originalgenie. Wo die Architektur, gerade des Jugendstils, ein Haus baute, dessen Architekt_in zugleich Künstler_in war, dessen Bewohner_innen dort ein mit sich und für sich authentisches Heim fanden – so stellt die Anti-Architektur der Plattenbauten all das als bürgerliche Illusion bloß; in eben jener Weise, wie der Pop in seiner Hochwertung des Zitats, in seiner Infragestellung des Primären die klassischen Deutungsschemen der Kunst angreift. Sozgorod muss gedacht werden als die Schnittstelle zwischen den subversiven, emanzipativen, waghalsig ins Neue gedachten und den faschistoiden Tendenzen des Pop.[1] Oder, ins Banale gebrochen: Sozgorod funktioniert wie ein Oasis-Song – Strophe, Refrain, Strophe, Refrain, Bridge, Strophe, Refrain, Refrain. Aber, fragt man sich: Gilt das nicht auch für Suburbia?

Selbstverständlich und unbedingt gilt das auch für Suburbia. Da wohnt das Bildungsbürgertum ja auch nicht mehr, sondern macht sich lustig über dörfliche Sportvereine und die immergleichen Wohnungsgrundrisse. Ich würde einstweilen bezüglich der von dir ins Spiel gebrachten Serialität festhalten wollen, dass Sozgorod und Hoyerswerda nicht nur funktionieren wie ein Oasis-Song (oder mehrere von denen), es ist in derlei Großwohnsiedlungen sogar zum ersten Mal und auf nach wie vor unerreichte Weise gelungen, die Repeat-Taste zu verräumlichen. Hedonistisches Programm war diese Serialität ohnehin, man fand sich geil, so geil, man war Technokrat und hatte die dankbare Normierung entdeckt und kloppte nacheinander weg einfach immer und immer wieder die gleichen Schablonen runter und sah wie Menschen überall einzogen und Kinder von Ulan Bator bis Bukarest auf Sandhügeln zwischen Baukränen spielten und alle fließend warm Wasser hatten und Fernwärme. Das war eine Bewegung! Und die Küchen waren nicht etwa so klein, weil der Sozialismus so geizig war, nö, da sollte einfach niemand mehr drin arbeiten, weil alle anderweitig versorgt wurden. Warmwasser gab es übrigens immer für alle und umsonst, das war mal materieller Genuss (für den Erich H. entgegen landläufiger Behauptungen durchaus empfänglich war). Da kamen sogar die Cousinen aus dem Innenstadtaltbau und haben bei dir in der Platte gebadet!

Natürlich kann man den hedonistischen Technokraten der ersten Waschbetonstunde vorwerfen, »seelenlose Behälterarchitektur« verbrochen zu haben und tatsächlich biss sich die Geschichte dann in den eigenen, funktionalistischen Schwanz, weil man davon ausging, das

Umfeld könne das Handeln und Denken der Menschen bestimmen. Dies war insofern ideologisch konsequent, als man befürchtet hatte, Stuckdecken und Efeuranken ließen die Bürger_innen zu Bürgerlichen verkommen. Um sie nicht zu konterrevolutionären Subjekten zu machen, wollte man ihnen den ganzen Tinnef ersparen. Pop versteht sich mit dem Dachshund zwar besser als sein langhaariger Freund Rock, aber zwischen Efeuranken und Edelholzfurnierkommoden fühlt er sich auch nicht wohl. Die Platte ist Pop, weil sie das ewige Zitat vom Zitat vom Zitat ist; aber auch, weil sie Glück verspricht. Zehn Wohnungen mal sechzehn Stockwerke, überall junge Menschen in Badewannen, wohlriechend, planschend, glücklich. Mein Block.

»Ich seh' überall nur Plattenbauten, über all den Plattenbauten, manchmal frag ich mich selbst, wann sie diese Platten bauten!«, rappt hingegen Ostrapper Dissziplin. Daraus eine fruchtbare Verbindung von Plattenbau und Dada zu konstruieren: zugegebenermaßen naheliegend, aber verfehlt, denn anders als Du oben herausgearbeitet hast, erscheinen dem Cottbusser gerade die seriellen Momente als Menetekel: »Weil die Platte Bände spricht, kann ich dir erzählen was geht, wenn hinter der nächsten Wand der nächste Schläger steht.« Der nächste Schläger (und die nächste Schlägerin), der nächste Nazi, der/die nächste Säufer_in, der/die nächste Flaschensammler_in, die »für das Geld Flaschen sammeln«, gar »Geld verdien' durch Flaschensammeln« und derlei Spuk mehr, wenn man denn den Durchblick behält vor lauter Beton. Die Expressivität der Dissziplin'schen Darstellung im Track »Plattenbauten« (2007) ist dabei das lyrische Äquivalent zum Zuckerbäckerstil, der Titel allein beschwört das postapokalyptische Zerbrechen einer Gesellschaft

Leere Platten, »sie weinen gespenstisch«. Wie konnte es dazu kommen? Wann wurde die Platte zur popkulturellen Chiffre der sozialen Unbill, in Ost wie West? Der von Dir bereits indirekt ins Spiel gebrachte Sido als Vertreter nicht einer Gegen-, wohl aber einer zweiten dominanten Strömung in der Verwendung der Plattenbau-Metaphorik wäre hier durchaus zu nennen. Sein Lobpreis des Zusammenhalts im Märkischen Viertel würde die Rock-Opas vom CCCS sicher begeistern. Die Inszenierung der Platte als Biotop für die Gang, als anzueignender Raum einer zwischen wilhelminischem Kadavergehorsam und *House of Love* oszillierenden »Gegenkultur«, auch das hat seinen Platz im Pantheon popkultureller Mythen.

Fast in Vergessenheit geraten hingegen ist die tatsächliche Feier der Platte, nicht als »Trotzdem«, sondern als »Weil«. Dass die Einstürzenden Neubauten, deren Name, wie unschwer zu erkennen, andere Assoziationen hervorruft, derselben Szene entstammen, zeigt nur die Ambivalenz der Bedeutungen, das Verschleiern der Positionen hinter einem Geflecht aus Andeutungen, Provokationen und Bricolage. S.Y.P.H. sind in dieser Uneindeutigkeit dem eklen Zynismus unseres Gespräches durchaus verwandt, zugleich aber ist ihr »Zurück zum Beton« von 1980, eine Gründungshymne des deutschsprachigen New Wave immerhin, auch die punk-ideologisch verbrämte Fortführung einer Großstadtbegeisterung, deren Ambivalenz zwischen Gleichschaltung und Hedonismus nicht im über- und auszitierten Simmel, sondern im Ausdruck »Plaisirkaserne«, der im frühen 20. Jahrhundert aufkommt, am besten auf den Punkt gebracht ist. »Ich glaube, ich träume, ich seh nur Bäume, Wälder überall, Ich merk auf einem Mal, Ich bin ein Tier hier, ein scheiß Tier! Da bleibt mir eins: Zurück zum Beton, Zurück zum Beton, Zurück zur U-Bahn,

wo die Architektur Wohnkästen schafft statt Heiliger Haine, die Gartenstadt zugunsten monolithischer Logik abreißt, erst dort wird der Mensch zum Menschen, erst »da gibts noch Liebe und Glück«. Das könnte man so sehen. Die jungen Kreativen wohnen trotzdem lieber Altbau als Grünau.

»There's a place where lovers go« haucht eine Dame in Ridh Mc's Liebeserklärungsrap an Marzahn. Und nicht nur der Rapper T.Wonder fragte sich 2008 in »Plattenbau«, warum Gorbitz noch nicht gentrifiziert wurde. Dabei »sind nachts doch alle Häuser grau«.

Die jungen Kreativen scheinen die Platte genauso wenig zu mögen wie Bürgerliche. Und warum? Weil sie ihnen allesamt aufs elaborierte Ästhetikempfinden rotzt. Und hinterherspuckt: »Einzigartigkeit is' nich'!« Das Individuum ist bedroht und die Platte der bereitstehende Sarkophag. Außerdem ist sie in Beton gegossene Sparsamkeit, die mal bürgerliche Tugend gewesen sein mag, heute aber grad noch so eben in Stuttgart 21 für eine Abschiedstournee auf den Plan tritt. Das Wirtschaftsmagazin *brand eins* rechnete im vergangenen Jahr erneut mit Le Corbusier ab und stellt ihn in eine Reihe mit Hitler, Stalin und Mao. Wegen des »beton brut«, der ungut zum Cuvée Réservée Brut zu passen scheint. Le Corbusier, der Architektiktator, habe für den »normierten Durchschnittsmenschen« festgelegt, »wie hoch Decken sein dürfen und wie breit Räume, alles so angelegt, dass der ›Modulor‹ reinpasst – gerade eben.« In den frühen 1990er-Jahren berichtete der zwischenzeitlich zum Kulturressortleiter des Spiegels aufgestiegene Matthias Matussek von »Zwei-Raum-Waben« in Hoyerswerda, dem »steingewordenen Reißbrett-Traum realsozialistischer Kaninchenzüchter«. Indirekte Schützenhilfe bekommt er da von Habermas, von dem sich die moderne Architektur und

dass der Wunsch, das Leben des Menschen im Ganzen durch Architektur zu gestalten, durchaus autoritäre Momente beinhaltet. Dennoch bleibt die Frage, ob die Platte (wegen der Offenkundigkeit der Anweisung, wo die Schrankwand zu stehen hat und ihrer zum Himmel schreienden Austauschbarkeit) in dieser Hinsicht nicht vielleicht das ehrlichste Gebäude im Ensemble der europäischen Stadt ist. Jedenfalls, so viel dürfte klar sein, ist sie Pop: Neubauwohnung mit Nierentisch war zeitgemäßer Lebensstil und vermeintliches Zeichen wirtschaftlichen Erfolgs, Raum gewordener Fortschrittsrhythmus. Bei den Eltern damals so unbeliebt wie sonstwo die Beatles, aber im Gegensatz zu denen heute eben immer noch vom Bildungsbürgertum verschmäht. Das baut lieber das Potsdamer Schloss wieder auf. Irgendeine Brassjazzkapelle wird beim Richtfest sicher aufspielen. Gleichförmigkeit und Ennui hin oder her.

Nun, im kalten Krieg der Bräsigkeiten sind Ehrlichkeit und Pop verfeindete Blöcke. Die Frage nach der Ehrlichkeit der Platte darf meinetwegen das Feuilleton der *FAS* beantworten, ich sähe sie gerne übergangen. Hingegen würde ich gerne noch einmal auf die Frage nach den jungen Kreativen zurückkommen. Sicher rotzt die Platte ebenso wie Pop dem bürgerlichen Ästhetikempfinden in den gepflegten Vollbart – für diese Feststellung müssen wir nicht einmal Teddy Adornos entlarvende Ausführungen *On Popular Music* heranziehen.[2] Allerdings: Genau das muss und will ich doch von einer Kunst dieser Zeit erwarten, immer noch und immer wieder. Und bei aller Freude, dass die drei Hartz-Bräute von Halle-Neustadt billige Mieten zahlen: Dass die Platte gentrifizierungsresistent ist, dass das Stigma als Haus, das Faschismus schafft, das Faschismus selbst ist, sich als eines von solcher Durchschlagskraft zeigt, dass selbst Bilderstürmer_innen die Finger davon lassen, stimmt bedenklich. Ich habe kein Vertrauen in eine Kunst, die das gleiche Ideal von Wohnraum teilt wie die Gründerzeit.

Es gälte, die Platte als das auch ästhetisch spannende Experiment vom anderen Zusammenleben neu zu diskursivieren. Es gälte, eine neue Auseinandersetzung mit der Ästhetik der und von der Platte zu führen. Die immergleichen postapokalyptischen Inszenierungen der Leere zu tröpfelndem Piano oder weißem Rauschen, die schwebenden Kamerafahrten durchs geometrische Nichts, die zwangsläufige Oma, die kurz am Fenster erscheint, die Großaufnahmen von kleinen Pflänzchen, die irgendwo zwischen dem blätternden Beige der Betonwände ihren Weg finden und in den Augen von Videokünstler_innen und WDR-Beitragsautor_innen offensichtlich stets nur die alte Geschichte davon erzählen können: Wie es der Bolschewik einmal übertrieben hat mit seinen eitlen Plänen, bevor die beharrliche Mutter Natur ihn in die Schranken verwiesen hat – das kann es doch nicht gewesen sein.

Man kann es als billige Provokation empfinden, den Architekten eines Ghetto-Gürtels in Bratislawa als Vertreter der Appropriation Art auszuzeichnen, man muss keiner verharmlosenden Argumentation folgen, die Plattenbauten als lebensweltliche Umsetzung einer diffus verdrehten Pop-Theorie sieht und Lichtenhagen munter übergeht. Dennoch erscheint mir die Platte in dem Moment, wo der hegemoniale Diskurs kaum mehr Ambivalenzen zulässt, als realer Raum gerade dadurch wieder eroberbar und neu zu besetzen. Nicht zuletzt so, als Raum der Möglichkeiten, ist sie Pop. Haben wir eigentlich noch Hasenbraten!?

X: Mitnichten.

Literatur

Max Dax: »Editorial«, in: *spex* 324 (2010), S. 8

Jürgen Habermas: »Moderne und postmoderne Architektur«, in: Wolfgang Welsch (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim 1988, S. 110–120

Christine Hannemann: »Die Transformation der sozialistischen zur schrumpfenden Stadt«, in: Walter Siebel (Hg.): *Die europäische Stadt*. Frankfurt a. M.: *Suhrkamp* 2004, S. 197–207

Thomas Hecken: *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009*. Bielefeld: *transcript* 2009

Wolf Lotter: »Der Freiraum«, in: *Wirtschaftsmagazin brand eins* #10/09

Matthias Matussek: »Jagdzeit in Sachsen«, in: *Der Spiegel* 40/1991

Frank Roost: »Berlin Plattenbauten Now«, in: *dérive. Zeitschrift für Stadtforschung* #7 (März 2002)

Frank Apunkt Schneider: *Als Die Welt noch unterging. Von Punk zu NDW*. Mainz: *Ventil* 2007

Anja Schwanhäußer: *Kosmonauten des Underground. Ethnographie einer Berliner Szene*. Frankfurt a. M.: *Campus* 2010

Klaus Theweleit: *Männerphantasien 1. frauen, fluten, körper, geschichte*. Frankfurt: *Roter Stern* 1977

Moritz von Uslar: *Deutschboden. Eine teilnehmende Beobachtung*. Köln: *Kipenheuer & Witsch* 2010

Songs

Dissziplin: »Plattenbauten«. Auf: *Plattenbauten*. Hucksta Records, 2007

East 17: »House of Love«. Auf: *Walthamstow*. London Records, 1993

Ridh MC: »Marzahn«. Unveröffentlicht [2007]

Sido: »Mein Block«. Auf: *Maske*. Aggro Berlin, 2004

S.Y.P.H.: »Zurück zum Beton«. Auf: *Hello to Mipau*. Pure Freude, 1979

T.Wonder: »Plattenbau«. Auf: *Alle Wege führen nach oben*. Flavamatic, 2009

Anmerkungen

1 Zum Verhältnis von Pop und Faschismus lohnt sich die Relektüre von Klaus Theweleits Männerphantasien (1977); die Frage, inwieweit das unbestimmte Be-Schwärmen namenloser Frauen, wie es der klassische Popsong betreibt, kulturindustrielle Strategie ist – und nicht eben doch primär eine Abwehrreaktion homosozialer männerbündischer Gruppen gegen reale Frauen.

2 Noch weniger die jüngst überraschend stark rezipierten Kleinstadtauslassungen Moritz von Uslars, der den Plattenbau längst als Distinktionsmittel im »ironisch-akademischen Lifestyle-Mainstream« der »Berliner Medien-Haute-Volée« angekommen sieht. Das haben wir Provinzler_innen natürlich verpasst. Vielleicht kämpfen wir hier also gänzlich auf verlorenem Posten

Jonas Engelmann/Klaus Walter

NAHOST-TISCH

IM GESPRÄCH MIT AVI PITCHON

Zeit & Ort: 13.12.2010, Neue Synagoge Mainz. Avi Pitchon ist Künstler, Musiker, DJ, Kurator (*Wonderyears, NGBK* 2003; *IRVIN/N/SK. In the Eye of the State, Israeli Centre for Digital* 2010) und Journalist (*Terrorizer Magazine, Vice Germany, The Wire, Ha'aretz*). Er hat gerade ein Buch über die Israelische Gegenkultur der 1980er- und 1990er-Jahre beendet.

[testcard] Avi, du hast in den 1980ern bei Noon Mem, einer der ersten Punkbands Israels, gespielt. Waren mit dieser Szene oder Musik für dich Sehnsuchtsorte verbunden, Orte von denen du das Gefühl hattest, eigentlich eher dort sein zu müssen, statt in Tel Aviv?

[Pitchon] Bevor ich diese Frage beantworte, muss ich ein wenig ausholen. Ganz allgemein gesagt glaube ich, dass, bevor ich Punk tatsächlich zum Lebensstil wählte, das einschneidendste Ereignis der Libanon-Krieg 1982 war, sowohl für mich, als auch für meine Generation. Dieser Krieg war eine Art Wendepunkt in der israelischen Geschichte, denn es war der erste Krieg, der kein Konsens unter der jüdischen israelischen Bevölkerung war, der erste, bei dem die Hälfte der Bevölkerung sagte, er hätte vermieden werden können. Es gab also eine ganze Generation von 18-Jährigen, 19-Jährigen, die von Kriegseinsätzen nach Hause kam und ein dringendes Bedürfnis verspürte, etwas zu erleben, was ihnen die Erlebnisse im Krieg zu vergessen half. Falls Ihr *Waltz with Bashir* gesehen habt, dort gibt es eine Szene, in der die Soldaten in einen Club gehen, wo »This is Not a Love Song« läuft. Das ist keine Beschreibung eines beliebigen Clubs, sondern das Porträt eines realen Clubs namens *The Penguin*, der 1982 in Tel Aviv eröffnet wurde. Es gab diesen Club und noch ein paar andere, die alle etwa zur gleichen Zeit eröffneten – zur richtigen Zeit am richtigen Ort, denn dies war das erste Mal, dass junge Israelis nach etwas gesucht haben, das so wenig wie möglich mit Israel zu tun hatte: Wenn sie den Club betraten, konnten sie sich fühlen, als seien sie in London, Berlin oder New York. Und es war die erste Subkultur, die erste Szene, die in Echtzeit in Israel ankam und auch in Echtzeit wichtig wurde. Alles passierte genau zur gleichen Zeit in Tel Aviv wie auch in London, New York und so weiter – was wirklich ungewöhnlich ist. Es zeigt aber, wie groß die Sehnsucht dieser israelischen Generation nach einer Flucht war, und diese imaginäre Flucht war subversiv, denn sie war das erste kulturelle Zeichen, dass Israel keine durchweg mobilisierte Gesellschaft mehr war – das erste politische Zeichen war gewesen, dass die Labour Party 1977 zum ersten Mal die Wahlen verlor. Man könnte natürlich noch weiter gehen und fragen: Warum gab es ein Interesse an dieser spezifischen Subkultur? Was machte Punk und New Wave für diese Gruppe junger Israelis so wichtig? Ganz allgemein bleibt festzuhalten, dass es wichtig war, geistig so weit es ging von Israel entfernt zu sein. Das war etwas, was es im 67er- oder im 73er-Krieg so nicht gegeben hatte, weil die Gesellschaft damals viel homogener war und es kein Bedürfnis nach einer solchen

Ich war vierzehn, als der Libanonkrieg begann und war bereits ein Fan von Punk, New Wave und David Bowie in seiner *Scary Monsters*-Phase, allerdings ohne Interesse in oder Wissen um politische Fragen. Punk war für mich eine Flucht vor der Politik – ich habe Politik als Teil der langweiligen Welt der Erwachsenen wahrgenommen. Aber um die Zeit, als der Krieg 1985 endete, war ich ein hoch motivierter Aktivist, ein militanter Anarcho-Punk, der die Ästhetik und Ideale des Genres auf die Israelische Gesellschaft übertrug. Was als Flucht begonnen hatte, verwandelte sich in eine Form des Engagements. Nachdem ich die mit Punk verknüpften Ideologien von Anarchismus und Pazifismus verinnerlicht hatte, bedeutete Jewishness gar nichts für mich. Bei all den jüdischen Musikern und Szenegrößen im Punk, die es gab, auch in Amerika und England, hatte ich keine Ahnung von ihrem Hintergrund, denn es hat mich, gelinde gesagt, ganz einfach überhaupt nicht interessiert. Es war unsichtbar für mich.

Jetzt lebst Du in London, einer Stadt, die durchaus Deine Utopie von Ort gewesen ist, ist es denn der, den Du erwartet hattest?

Die Realität ist ja immer anders als die Erwartung, es ist aber kein komplettes Nein. Im Sinne der Phantasie von London als Weltzentrum der Musik, dem Ort, wo man all die Bands sehen konnte, die man immer sehen wollte, ist die Antwort ein klares Ja, ohne Zweifel. Aber es gehört so viel anderes dazu, und man behält immer diesen Fluchthorizont, egal wohin man geht. Es ist ja fast ein Klischee, dass man durch Ortswechsel eine andere Perspektive hat, auf den aktuellen wie auch den Herkunftsort, man reflektiert und realisiert, dass die Dinge die man beim Aufwachsen in Israel am meisten gehasst hat, plötzlich sehr interessant werden, wenn man einmal einen Schritt aus Israel hinaus gemacht hat und sich nicht mehr in einer permanenten Konfliktposition befindet, in der man sich selbst vor der Konformität, dem Militarismus, dem Machismus oder was auch immer schützen muss. Und endlich hat man den Raum, über alles in Ruhe an einem sicheren Ort nachzudenken. Diesen friedlichen Ort habe ich absurderweise zunächst in Berlin gefunden – Symbolismus über Symbolismus über Symbolismus ...

Ein wenig wie in Greil Marcus' *Lipstick Traces*, wo er versucht, die verborgene Geschichte des kulturellen Widerstands abzubilden, von den modernistischen Kunstbewegungen über den Situationismus bis zu Punk. In Berlin habe ich zufällig ein Buch gelesen und war dabei wirklich den Tränen nahe. Es ging um die jüdische Avantgarde-Szene in Warschau, in Berlin, in Lemberg und einigen anderen Städten in den 1920ern, und es war wie über die Tel Aviver Szene der 1980er- und 90er-Jahre zu lesen, in der ich aktiv war, es gab so viele Gemeinsamkeiten. Was ist also der Schluss aus all dem? Die einfache Antwort wären nur Klischees wie »es ist alles eine fortdauernde Geschichte, niemand weiß, was passieren wird«, oder »die Bewegung und der Weg ist die Utopie, nicht das Erreichen eines endgültigen Ziels«. Aber diese Antworten erscheinen mir etwas zu einfach. Stattdessen bin ich vielmehr interessiert daran, eine Kontinuität festzustellen, dieser eine Bedeutung für die Gegenwart zu geben und diese Bedeutung kulturell und politisch nutzbar zu machen. Das ist etwas, was ich in den letzten Jahren aktiv getan habe: eine Bedeutung und einen Zweck aus dem Exodus jüdischer Israelis aus Israel zu gewinnen.

Hast Du das Gefühl, dass das Aufwachsen in Israel die Perspektive auf Sehnsuchtsorte bestimmt hat, waren das Orte wie London oder New York, oder Europa?

Für mich, oder die 82er-Generation, war es Europa, vor allem England, wegen der Musik, aber es war definitiv eine Orientierung nach Europa. Aber natürlich auch New York. Im Kontext Amerika war unsere Orientierung vor allem nach New York. Für die jüngste Generation ist das wieder anders. Ich kenne die Zahlen nicht, die Statistiken, aber Tausende junger Israelis gehen nach Berlin, jeden Tag hast du zehn DJs aus Tel Aviv, die für ein Jahr, für zwei Jahre in Berlin landen, oder ganz herziehen. Die meisten von ihnen haben europäische Vorfahren. Nach ein paar Dekaden nach Europa zurückzukehren macht sowohl unter pragmatischen wie auch mythologischen Gesichtspunkten mehr Sinn, als irgendwohin nach 2.000 Jahren zurückzukehren – was aber nicht so verstanden werden soll, dass 2.000 Jahre eine Sehnsucht irrelevant werden lassen.

Es gibt in Israel generell diesen Komplex, diese Obsession, an der Peripherie zu sein. Weil du weit entfernt von kulturellen Zentren bist, hast du keine genauen Informationen, und musst dir aus den Fragmenten, die

ankommen, vieles zusammenreimen und du empfindest alles viel extremer, als es in Wahrheit ist. Als ich bei Noom Mem gespielt habe, waren für mich Crass das Ideal, und ich versuchte alles, um meine Band nicht nach vier verwirrten Musikern, sondern nach einem militanten, uniformierten, multidisziplinären Kollektiv aussehen zu lassen. Kürzlich habe ich, weil Crass gerade ihre alten Platten neu veröffentlichen, die Band interviewt und dabei erfahren, dass tatsächlich alles viel chaotischer war, als es nach außen erschien. Sie waren zu Beginn ganz unbedarft, brauchten eine lange Zeit, bis sie sich wirklich organisiert hatten. Die Fantasie von Crass, die ich aus meiner peripheren Perspektive entwickelt hatte, brachte mich dazu, mehr erreichen zu wollen, konsequenter zu sein als die Band selber.

Ich habe aber auch von Siouxsie von Siouxsie and the Banshees gelesen, dass, obwohl sie nicht in Tel Aviv, sondern nur ein wenig außerhalb von London gelebt hat, dieser Ort schon peripher genug war – so wie meiner. Sie hat auch überhaupt nicht gewusst oder verstanden, was dort passierte, und musste es sich selber zusammenreimen und diese Vorstellung davon, was Punk ist oder sein muss, dieser leere Raum, der in der Imagination gefüllt wird, ist exakt der, in dem ihr Individualismus zum Ausdruck kam: In ihrem Versuch, die ›Regeln‹ von etwas zu verstehen, das aus dem Zentrum übermittelt wurde, das wiederum ihr das Gefühl gab, Teil dessen sein zu wollen, wurde sie zur Ikone und setzte die Regeln, im Versuch herauszufinden, was die Regeln sind, selber. Ich finde diese Dynamik verblüffend. Jedenfalls gab es in Israel diese spezifische Szene, Punk und New Wave passierten in Echtzeit. Das war etwas Authentisches. Das war kein Versuch, Spuren in der großen weiten Welt zu verfolgen, sondern es passierte komplett authentisch in diesem Moment.

Auch schon in den späten 1970ern in Israel?

Es fing in den späten 1970ern an. Das erste offizielle israelische Punkalbum, *Plonter* von Rami Fortes erschien 1979 auf einem Majorlabel. Das ist zwar musikalisch etwas konservativ, aber was die Aggressivität des Gesangsstils oder die Rauheit der Texte betrifft, war es für israelische Verhältnisse durchaus radikal; man kann also schon sagen, dass es in den 1970ern da war. Aber 1980/81 haben die ersten Clubs in Israel aufgemacht, und 82/83 war die Zeit, in der es boomte und das war eben genau die Zeit des Krieges. Ich will jetzt auch nicht zu viel in den Krieg hineininterpretieren, es ist Zufall gewesen, dass diese Clubs zu diesem Zeitpunkt aufgemacht haben, sie haben es nicht geplant, aber sie waren zur richtigen Zeit am richtigen Ort, und dadurch wurden sie zu etwas Wichtigem, das, so denke ich, die israelische Gesellschaft verändert hat.

Glaubst Du, es gibt in der israelischen Gesellschaft ein Bewusstsein über diese Entwicklungen, die Du eben beschrieben hast? In Deutschland gibt es in den Massenmedien nur eine sehr oberflächliche Geschichtsschreibung, ganz viel Kultur geht in dieser Erzählung verloren.

In Israel ist es ähnlich. Die Leute kennen in der Regel nur die Klischees über bestimmte Zeiten oder zwei oder drei der bekannten Clubs, und das war es. Diese Kultur ist zwar schon Teil des israelischen Diskurses, aber weniger die politischen Aspekte. Israel war eine militarisierte, ideologische Gesellschaft und das hat sich geändert. Normalerweise werden die Wurzeln dieses Wandels auf den 1973er-Krieg zurückgeführt, als Israel kurz davor stand vernichtet zu werden, was sehr traumatisch war und auf 1982, wie ich bereits erwähnt habe. Meistens wird nur über diese politischen Ereignisse gesprochen, kulturelle Aspekte werden dagegen selten erwähnt. Bisher hat man noch nicht verstanden, wie wichtig das für das gesellschaftliche Bewusstsein in Israel war, und ich versuche das in den Diskurs einzubringen. Ich beende gerade ein Buch darüber, und viele der Details, die ich darin erwähne, über Punk, werden zum ersten Mal dokumentiert und geordnet. Unmengen Zeug, das noch niemals erwähnt wurde, und fast vergessen worden wäre, es ist also ein wenig wie hier in Deutschland, aber es beginnt sich zu wandeln. Die Historisierung der israelischen Subkultur hat in den letzten Jahren begonnen ...

Christian Heller

MEINE DATEN IN MEINER FESTUNG

KLEINE KRITIK DER PRIVATSPHÄRE

Freiheit durch Unsichtbarkeit: Der »Wert der Privatsphäre« ist eine weit verbreitete liberale Predigt. Ein eigener Raum, frei von äußeren Eingriffen und Blicken, soll mir ungehemmte Entfaltung und die Entwicklung eines selbstbestimmten Charakters ermöglichen. Privatsphäre dieser Definition tritt auf als Antithese zur autoritären, totalitären Gemeinschaft. Privatsphäre, das soll demnach heißen: Individualismus, mein eigener Raum mit meinen eigenen Regeln, Autonomie.

Dieses Modell klingt verführerisch, aber es ist doch angreifbar. Im Folgenden sollen einige Aspekte seiner Geschichtlichkeit, seiner Voraussetzungen, seiner geistigen Verwandtschaften, seiner Folgen und seiner eingebauten Stolpersteine gestreift werden: Wie solide ist das Freiheitsversprechen Privatsphäre?

Die Entstehung der bürgerlichen Privatsphäre

Das oben skizzierte Modell ist keine anthropologische Konstante. Idee und Ausführung von Privatsphäre scheinen schon immer einem regen Wandel unterworfen gewesen zu sein, an dem sich auch der Wechsel von Menschenbildern und Subjektbegriffen ablesen lässt. Manche historischen Kontexte machen es allerdings schwer, ein Modell von Privatsphäre hineinzukonstruieren, das unserer heutigen Vorstellung von ihr anschlussfähig erscheint. Blicken wir zum Beispiel zurück bis ins europäische Mittelalter, landen wir irgendwann bei einem Adel, dessen Alltag gerade durch die politische Öffentlichkeit seines Familienlebens und Beischlafs charakterisiert war, engen Dorfgemeinschaften ohne individualistische Freiheitsräume und schließlich »the medieval man's total lack of ego« .[1]

Seine Wurzeln findet unser Begriff von Privatsphäre eher im heranwachsenden städtischen BürgerInnentum der frühen Neuzeit. Gegen das Draußen einer sozial mannigfaltigen Öffentlichkeit definiert sich hier das Drinnen der sozial eingeengten Privatsphäre. In den Häusern wohlhabender BürgerInnen differenzieren sich über die Jahrhunderte[2] vormalige Räume (und Betten) des Nebeneinanders von BewohnerInnen und BesucherInnen, Familien und Fremden zu getrennten, gegeneinander tabuisierten Bereichen aus: für Bedienstete, Gäste, Eltern und Kinder. Tätigkeiten und Körperfunktionen, Gegenstände und Geschlechterrollen werden so nach und nach aufgeteilt, und eine neue Raumordnung entsteht. Sie scheidet das Eingebundensein ins immer komplexere sozial-organische Gewusel der Straße von einem Für-sich-Sein, dessen Heimeligkeit der aufkeimende Individualismus sucht.

Im Viktorianismus des 19. Jahrhunderts ist dem bürgerlichen Subjekt schließlich nichts heiliger geworden als die Pflege und Integrität der individuellen Persönlichkeit,[3] als deren Ausfluss inzwischen jedes Verhalten, jeder Ausdruck verstanden wird. Diesem Heiligtum aber steht der Tumult der äußeren Welt entgegen, der verwahrlosende Industriekapitalismus, die moralisch korrumpierende Öffentlichkeit und Masse. War das politische Theater der Straße im 18. Jahrhundert noch ein Ort, um sich auszuleben und zu definieren, wird sie dem bürgerlichen Selbstverständnis nun zur Bedrohung: Wer sie betritt und sich dabei mitteilt, gibt sich preis, legt sein Innerstes offen und macht den eigenen Charakter zum Spielball äußerer Deutungshoheit und Umstände. Infolge dessen möchte der Mann auf der Straße unsichtbar sein, indem er sich so neutral und dezent wie möglich kleidet; die Haut der Frau dagegen erblasst, weil sie sich aus Angst vor fremden Blicken nicht einmal mehr in ihren eigenen Garten traut.

Da der Viktorianismus aber lehrt, alles als Spiegel der Persönlichkeit zu lesen, ob Gesichtsausdruck, Krawattenbindung oder die Form der Möbel, erzeugt er eine im Prinzip grenzenlose Paranoia. Sie erfordert die immer strengere Kontrolle des Erscheinungsbilds, des Ausdrucks, des Verhaltens und schließlich auch des Inneren, das sich jederzeit vor einer inquisitorischen Außenwelt unkontrolliert auszudrücken droht.

Vor diesem Hintergrund entwickelt sich die Idee der Privatsphäre als sicherer Hafen, in dem allein die individuelle Persönlichkeit heranwachsen und reifen könne. Dessen Sicherheit liegt nicht darin, dass hier ein unkontrolliertes Leben möglich wäre; sondern in der größeren Einheitlichkeit und Beständigkeit der Umstände, die das Leben kontrollieren. Zwischen Vater, Mutter und Kind gibt es klare, einfache und stabile Rollen-Verteilungen und -Erwartungen, und der Viktorianismus stützt diese Rollen durch strenge Verhaltensnormen.

In diese Ordnung soll das Außen nicht hineinreden, und auch nicht als Verwirrung in sie eintreten. Sie verspricht Regelmäßigkeit und Sicherheit, Verlässlichkeit und die Abwesenheit von Ablenkungen. Dadurch soll der eigene Charakter Festigkeit, Reinheit, Abgeschlossenheit erlangen; wer als Kind dergestalt erfolgreich »Persönlichkeit« herausgebildet hat bzw. eingebläut bekam, könne, so die Idee, Wechselhaftigkeit und Verführungen der Welt stolz trotzen – wie ein Fels in ihrer Brandung.

Privatsphäre als Bürgerrecht

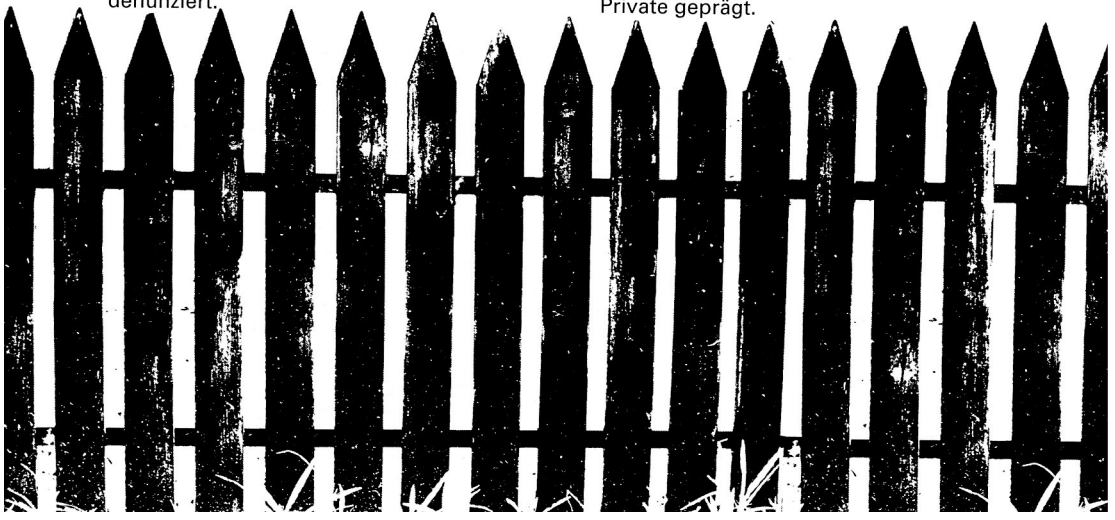
Eine vertrautere Form erlangte die Konzeption der Privatsphäre im Jahr 1890 im Text »The Right to Privacy« der Juristen Samuel Warren und Louis Brandeis.[4] Er beginnt mit einer Aufzählung, wie das Recht dem Individuum über die Jahrhunderte nach und nach immer mehr Selbstbestimmung und Machtansprüche sowohl gegen als auch über seine Umwelt zuerkannte. Da erscheint es nur konsequent, dem eine weitere Forderung anzuhängen: das Recht, zu bestimmen, was die Öffentlichkeit über mich und mein Leben wissen und diskutieren darf und was nicht. Ein solches Recht, so zeigt der Text beispielreich, lässt sich nur unzureichend juristisch aus schon eingesetzten Rechten ableiten. Daher bedurfte es eines neuen, noch viel grundlegenderen »right to one's personality«, das das Subjekt selbst – und nicht nur, wie im Urheberrecht, seine Texte – als Informationsanordnung vor unlizensierter Veröffentlichung schützt. Diese Verrechtlichung der Privatsphäre verwob ihren Begriff eng mit Kontroll- und Eigentums-Ansprüchen des Individuums gegenüber einer Allgemeinheit und der Öffentlichkeit: Für meinen Schutz verlange ich, diktieren zu können, was die Welt über mich weiß und redet.

Die technischen Bedingungen von Informationsverbreitung und Informationskontrolle sind eine Grundfrage des Warren-Brandeis-Textes. Ihr Wandel drohte bürgerliche Selbstbestimmtheit anzugreifen, die zuvor gesichert war, in einer Zeit, als persönliche Dinge vor allem mündlich weitergegeben wurden und die Drucker-Presse lediglich politisch relevanten Fragen gewidmet erschien. Die neuen gedruckten Massen-Formate bedienen aber anstelle der erhabenen frühbürgerlichen Salon-Öffentlichkeit nun den Pöbel, der sich an Schlafzimmergeschichten ergötzt. Im Tonfall der Empörung fühlen sich Warren und Brandeis daher berufen, zu definieren, was als legitimes öffentliches Interesse in die Privatsphäre eingreifen dürfe, und was nicht. Ebenso besorgt sehen sie die Fortschritte in der Fotografie: Wenige Jahrzehnte zuvor konnte eine Person nur auf ein Bild gebannt werden, so sie in kontrollierter Umgebung bewegungslos vor dem Objektiv verharrte. Dies kam ihrem Einverständnis gleich. Um 1890 war Fotografieren aber bereits schnell und flexibel genug möglich (und nur wenige Jahre später wurde das Kino geboren), um Personen beiläufig auf der Straße abzulichten, sogar ohne dass diese es bemerkten. Vor dieser Bedrohung sollte die informationelle Selbstbestimmung durch ein Recht auf Unsichtbarkeit, Unkommunizierbarkeit gerettet werden, auf »privacy« – eine Forderung, in der sich die Argumentation von Warren / Brandeis bis in die modernen Datenschutzdiskurse ausweiten lässt. Die Frage nach Privatsphäre als Selbstbestimmung des Individuums zieht sich bis ins 20. Jahrhundert und wird dort umfangreich politisch verhandelt.

Privatsphäre im Systemkampf

Im 20. Jahrhundert wird Privatsphäre als bürgerlicher Kernwert in Stellung gebracht im Wettstreit der Systeme: als besondere Lebens-Qualität eines individualistischen Liberalismus gegenüber kollektivistischem Totalitarismus. George Orwells Roman *1984* hat in dieser Diskussion Fetischcharakter. In einer populären, aber verkürzten Lesart bringt der darin beschriebene totalitäre Staat die Bevölkerung auf Parteilinie durch deren kontrollierende Überwachung bis in den letzten Lebenswinkel, bis ins Schlafzimmer, vom Anspruch her sogar bis in die Gedanken. Privatsphäre begreift dieser Staat als Gefahr für seinen totalen Kontrollanspruch und löscht sie darum vollständig aus. (Bei genauerer Lektüre interessiert sich das olympische Auge des Großen Bruders aber vor allem für die funktionale, bürokratische und intellektuelle Elite des Staates – kurzum, sein Bürgertums-Äquivalent. Den allergrößten Teil der Bevölkerung bilden dagegen die »Proles« – das verelendete Proletariat, an dessen Privatsphäre der Staat kein Interesse zeigt, weil er ihm Unfähigkeit zum politischen Subjekt unterstellt.)
Privatsphäre und totalitärer Staat sind nach diesem Bild unvereinbar. Eine Vorstellung, die durchaus von beiden Parteien im Systemkampf gepflegt wurde: Im sozialistischen Utopismus des Kollektivs war Privatsphäre ein Überbleibsel der überwundenen bourgeoisen Epoche. Seine Bedingungen und Notwendigkeit hat die neue Vergemeinschaftungsform außer Kraft gesetzt; ihr habe die Loyalität zu gelten, nicht der Familie oder dem »Persönlichen«. Dieses Ideal verkörpert die stalinistische Heldenfigur des Jungpioniers Pawel Morosow, der den Gemeinschaftsverrat seiner Kulaken-Eltern denunziert.

Der bürgerliche Liberalismus stellt dem die Privatsphäre als Freiheitshort für Familie und Individuum entgegen, eng verknüpft mit bürgerlichen Leitwerten wie Privateigentum (»die *eigenen* vier Wände«), Autonomie (was hier geschieht, ist selbstbestimmt, denn es muss sich vor niemandem rechtfertigen) und Persönlichkeit (die in dieser Freiheit reifen kann). Seine Privatsphäre gibt der Selbstfindung Raum, der Gewissensfreiheit und der Unangepasstheit. Sie weist die Ansprüche von Staat, Kollektiv und Masse gegen den Einzelnen in ihre Schranken. Und in ihr reift Subversion, die gegen totalitäre Öffentlichkeit in Stellung gebracht werden kann. Werfen wir aber einen Blick auf den konkreten Systemkampf, wie er gleichsam Tür an Tür zwischen BRD und DDR stattfand, so gerät diese Ordnung der Gegensätze ins Schwanken. Ohne weiteres lässt sich zwar der BRD ein innergesellschaftlicher, vielleicht auch beispielhaft hergezeigter Einsatz für die Privatsphäre zuerkennen – wie ihn auch die Erfolge der Datenschutzbewegung belegen. Nicht ganz so sauber lässt sich aber der Umkehrschluss ziehen: Weder war die DDR eine Gesellschaft ohne Privatsphäre, noch war sie als Staat darum bemüht, deren Idee einfach auszulöschen:[5] Die DDR ging anfangs zwar ambitioniert die Umgestaltung des Privatlebens an; und Bespitzelungsstrukturen durchliefen die Person am Arbeitsplatz und in der Freizeit, im Einzelfall sogar bis in die innerste Familie hinein. Dennoch war der Alltag der Bevölkerung in hohem Maße von einem Rückzug ins Private geprägt.

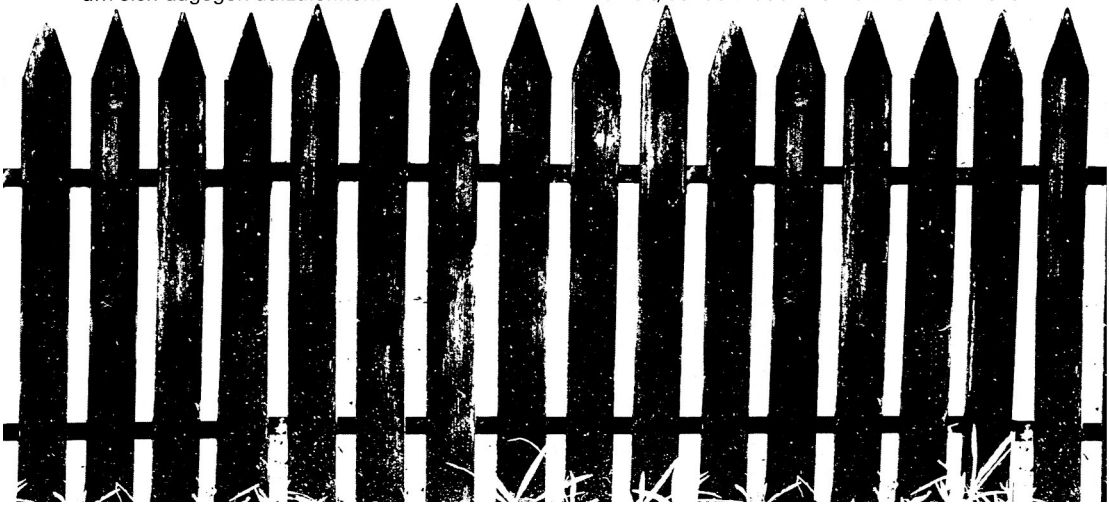


Das liberale Verständnis der Privatsphäre müsste dieser Entwicklung eine individuelle Opposition, die sich in innerer Emigration ausdrückt, unterstellen, oder den Familienzusammenhalt als subversives Gegensystem behaupten. Tatsächlich war der Rückzug ins Private für den Großteil der Bevölkerung aber weniger eine Form des Widerstands, sondern Arrangement mit einem System, das für das Eingesperrtsein mit der Ruhe sozialer Sicherheit, Grundversorgung (mit bescheidenen Luxusgütern) sowie der zunehmenden Duldung unpolitischer Fluchtkulturen (wie FKK und Indianerspiel) entschädigte. Die Staats-Führung erkannte im Privaten bald ein systemstabilisierendes Stillhalte-Abkommen – wir gewähren euch Laube und Kleinfamilie, ihr macht keinen Aufstand – und ließ seine Ruhe gewähren: Auch wenn die Stasi auf Viele heimlich ein Auge hatte, störte ihr Terror nachhaltig den persönlichen Frieden nur Weniger. Wo sie Macht ausübte und terrorisierte, da nicht öffentlich, kollektivistisch und laut polternd, sondern heimlich, persönlich, in intimer Atmosphäre: über Erpressungen, die Vergiftung zwischenmenschlicher Beziehungen, Psycho-Spielchen, private Privilegien. Die Privatsphäre wurde also nicht nur als ein Waffenstillstand mit der Bevölkerung akzeptiert, sondern war auch als Macht-Anordnung nützlich: In ihrer Enge und Empfindlichkeit ließen sich die Menschen leicht isolieren, verletzen, zugrunde richten; und eine Gesellschaft, in der alle sich bereits in Nischen zurückgezogen haben, bietet dem Opfer dieser Angriffe kaum den sozialen Rückhalt oder eine Perspektive, um sich dagegen aufzulehnen.

Mit der Entspannung der Ostpolitik seit Willy Brandt weicht in der BRD die Systemkampfrhetorik gegen die DDR allmählich der Romantisierung der ostdeutschen »Nischengesellschaft« (Günter Gaus)[6]: In ihrem Rückzug hätten die Ostdeutschen das urdeutsche Apolitische, jene Biedermeierlichkeit und Bodenständigkeit des Privaten gefunden, die dem Westen abhanden gekommen sei. In diesem Bild war das Leben in der DDR sogar freier, eben weil Privatsphäre und Öffentlichkeit gelernt hatten, einander zu ignorieren. In dieser idyllischen Darstellung verbrachten die Ostdeutschen einen geruhsamen Lebensabend zwischen Datsche und Gartenzwerg, während in der BRD ab den 1960ern die Öffentlichkeit kaum mehr zur Ruhe kam und die Normen des Privatlebens immer wieder in Frage stellte, ja phasenweise sogar das Private selbst für politisch erklärte.

Privatsphäre und Emanzipation

Die Politisierung des Privaten in den westlichen Gesellschaften dieser Zeit zeigt sich vor allem in der »sexuellen Revolution«: Ein Jahrhundert, nachdem der Viktorianismus eine der repressivsten Sexualmoralen der Menschheitsgeschichte und die Unterdrückung aller öffentlich lesbaren Zeichen der Libido ins Allerprivateste predigte, kehrt sich der Diskurs nun um: In den 1950er-Jahren katapultiert zum Beispiel der »Kinsey-Report« das Intimisierte und Tabuisierte – darunter Masturbation, Sexualfantasien und Homosexualität – aus den Schlaf- und Hinterzimmern in den Mittelpunkt der öffentlichen Debatte. In den 1960ern erleben viele ProtagonistInnen einer Revolte und Revolution des Sexuellen den Schritt aus dem Privaten ins Öffentliche nicht als eine Verringerung von Freiheit, sondern gerade als deren Behauptung. Die Privatsphäre wird schließlich einer Analyse unterzogen, die sie als Produzentin nicht nur von Freiheit, sondern auch von Unfreiheit erhellt.



Die Schwulenbewegung definiert und politisiert sich über das öffentliche Bekenntnis zur Homosexualität. Anstatt also das Private als Raum zu zelebrieren, der ein Ausleben von Homosexualität trotz intoleranter Außenwelt überhaupt erst ermöglichte, analysieren Homosexuelle sie nun als Instrument ihrer Isolation und Marginalisierung: Homosexualität, die privat, verborgen bleibt, stützt ihre eigene gesellschaftliche Unsichtbarkeit im heteronormativen Mainstream und damit auch ihre Tabuisierbarkeit. Um eine Einordnung als krankhafte Abnormität in Frage zu stellen, bedarf es des breiten »Coming Outs« offensichtlich gesellschaftsfähiger, respektabler Homosexueller.

Ähnlicher Methoden bediente sich die Frauenbewegung in Kampagnen wie »Wir haben abgetrieben«. Vor allem aber begriff sie den Gegensatz zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit, Innen und Außen, Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit als »Geschlechterpolitik«: In traditioneller Rollenverteilung war der Mann das öffentliche Wesen, und das bedeutete seine Teilhabe am politischen Diskurs, seinen Anspruch auf die öffentlichen Institutionen und Organisationsmöglichkeiten, auf öffentliche Wertschätzung und die mannigfaltige Eintauschbarkeit seiner Arbeit. Der Raum der Frau dagegen war die Privatsphäre von Heim und Familie. Und die war eben nicht selbstbestimmte Freiheitszone, sondern der Ort ihrer Isolation, Ohnmacht und der Beschränkung ihrer Möglichkeiten, ihres Ausgeliefertseins gegenüber häuslicher Gewalt und der gesellschaftlichen Gleichgültigkeit gegenüber ihren kommunikativen Bedürfnissen. Das Aufbrechen dieses verräumlichten Ungleichgewichts verlangte nach einer Infragestellung des Gegensatzes von »Privatem« und »Öffentlichem« – zum Beispiel sollte häusliche Tätigkeit öffentliche Wertschätzung erfahren und Vergewaltigung in der Ehe nicht mehr als Familien-interne Angelegenheit gelten, sondern öffentliche Eingriffe nach sich ziehen.

So bildete die »sexuelle Revolution« eine Reihe von Strategien zur Freiheitsbehauptung an der Privatsphäre vorbei, aus ihr heraus oder sogar gegen sie. Diese Mittel lassen sich auch auf andere Fragen anwenden, vor allem wo Scham und gesellschaftliche Intoleranz ins Spiel kommen: Soll den Jugendlichen tatsächlich geraten werden, ihr Party-Leben aus Angst vor intoleranten Arbeitgebern geheim zu halten, oder wäre die emanzipativere Strategie nicht, die Normalität von Jugendsünden auf *Facebook* breit zu bekennen? Sollte marginalisierten Gruppen nicht vom Rückzug ins Private abgeraten werden, weil sie so ihre gesellschaftliche Ohnmacht nur zementieren?

Privatsphäre Datenschutz

In den letzten Jahrzehnten schließlich hat die Debatte über Privatsphäre einen neuen deutschen Namen bekommen: »Datenschutz«. Wie bei Warren und Brandeis gilt es, den Angriff einer Technologie auf die Persönlichkeit abzuwehren – und zwar einer Technologie, die 1890 – im Jahr des Warren-Brandeis-Textes (von diesem unbeachtet) – zum ersten Mal in Erscheinung trat, und zwar mit der ersten Volkszählung der USA, die über Lochkarten und Hollerith-Maschinen abgewickelt wurde: die computerisierte Verdatung der Lebensumstände von Menschen.

Angehörige moderner Massengesellschaften müssen damit leben, in immer mehr Verwaltungsvorgängen nur ein Zahlen-Datensatz unter Millionen zu sein. Dem stolzen Selbstverständnis des unverrechenbaren Ebenbilds Gottes ist das natürlich ein Graus: »Ich bin eine Person, ein Individuum, einzigartig, unergründlich – und werde nun von einer kalten, unmenschlichen Maschinen-Bürokratie auf austauschbare Zahlenwerte in einer Statistik reduziert.« Beliebt ist das Fortdenken dieses Bildes der datentechnischen Entwürdigung und Kälte hin zur Kaltschnäuzigkeit, mit der die Hollerith-Maschinen-Bürokratie im Dritten Reich den Holocaust organisierte, ohne groß darüber zu sinnieren, dass die disponiblen Zahlen hier für Menschenleben standen.

Dieses Ressentiment gegen die Datenwerdung findet im Systemkampf des 20. Jahrhunderts seinen Verbündenten in der Orwell'schen These vom Überwachungsstaat: Wer Menschen verdatet, überwacht, kontrolliert, unterdrückt sie.

Mit dieser argumentativen Verkettung ist der Datenschutz als liberale Tradition in Deutschland geboren – für den Schutz individueller Würde und Freiheit, gegen die Abbildung der BürgerInnen als speicher- und verrechenbare Datensätze.

Dieser Bewegung gelang es seit den 1980er-Jahren, dem Staat in Anmahnung seiner Freiheitlichkeit Zugeständnisse wie das »Recht auf informationelle Selbstbestimmung« abzuringen. Eine nicht von den BürgerInnen gewünschte Verdatung (die hinausgeht über das, was nach Meinung des Staates für sein Funktionieren notwendig ist) gilt nun als justiziabler Angriff auf die Persönlichkeit, die Selbstbestimmung, die Freiheit.

In seiner ursprünglichen Frontstellung gegen den Staat hat sich der Datenschutz den Gegner nicht zufällig ausgesucht: Hier sitzt das Gewaltmonopol und also eine Gefahr; seit der prinzipiellen Anerkennung der liberalen Sorge durch die Obrigkeit stellt sich das Verhältnis des Datenschutzes zu letzterer aber kaum noch als oppositionelles dar. Schließlich mündete der Marsch durch die Institutionen in Verrechtlichung und einem »Bundesda-

liche Aufgabe und Teil des Gewaltmonopols. Wie der Staat das Privateigentum sichert – und dadurch erzeugt –, sichert und erzeugt er jetzt eben auch die informationelle Privatsphäre.

Wo die informationelle Privatsphäre allerdings staatlich geschützt wird, stellen sich eine Reihe von Widersprüchen ein: Wer auf staatlichen Datenschutz setzt, akzeptiert dessen Hoheitsansprüche über den Informationsraum – und damit sein Recht auf Zensur. Er/Sie akzeptiert dabei auch, dass Staatsräson über die Verteilung und Enteignung von Privatsphäre entscheidet. Zwar gibt es das Bankgeheimnis, aber nicht für jene, die Hartz 4 beziehen. Ob eine Gruppe Privatsphäre zuerkannt bekommt, wird ausgehandelt zwischen ihrem gesellschaftlichen Einfluss und dem Bedarf der Obrigkeit, sie auszuforschen. Hier entsteht ein Tauziehen, bei dem bürgerliche Eliten, wie stets, gut abschneiden, Marginalisierte hingegen eher schlecht.

Die Ungleichverteilung von Privatsphäre und Transparenz zwischen den einzelnen gesellschaftlichen Gruppen bzw. Klassen und Macht-Positionen ist eines der Argumente für eine zumindest informationell egalitäre digital-utopische »Transparent Society«[7], in der Privatsphäre einfach vollständig und dann zumindest für alle gleichermaßen abgeschafft wäre.

Mit dem Verblassen des Staates als Feindbild wird dem Datenschutz eine zweite Front attraktiver: Daten sammelnde Privatunternehmen, vor allem der Internet-Branche. Der öffentliche Diskurs des Jahres 2010 zum Thema Datenschutz beschäftigte sich vor allem mit *Google* und *Facebook*. Auf den ersten Blick erscheinen diese primär von Marketing lebenden Firmen als Freiheitsbedrohung; eine seltsame Wahl – jedenfalls im Kontrast zum Staat, der auf Basis seiner Daten regelmäßig einsperrt und enteignet. In welcher Weise dagegen bedroht das Wissen von *Google* oder *Facebook* meine Selbstbestimmung – etwa, indem es zielgerichtetere Werbe-Anzeigen ermöglicht?

Ein Blick zurück auf die ursprüngliche Demütigung in der Verdatung des Menschen legt nahe, dass die größte »gefühlte« Bedrohung tatsächlich in der Zieloptimierung der Werbung liegt: Sicher kann der Staat dem Körper und materiellen Eigentum der Menschen größeren Schaden zufügen, aber der Vorgang der Verdatung, der Auflösung des Menschen in die Verrechenbarkeit, vollzieht sich hier eher schleppend, tumb und grob. Die großen kalifornischen Internet-Unternehmen dagegen bestechen gerade durch die Geschwindigkeit, Intelligenz, Genauigkeit und Breite ihrer Auslesearbeit. Sie arbeiten mit Algorithmen und Datenmengen über Personen und ihre Umfelder von denen staatliche Stellen kaum zu träumen wagen – und gelangen darüber zu beängstigend genauen Modellen und Vorhersagen der Hintergründe, Psychologie und Entscheidungen der Betroffenen. Dergestalt muss sich die viktorianische Angst angefühlt haben, noch aus der kleinsten Geste heraus bis ins Innerste lesbar zu sein.

Die Überwachung durch den Staat ehrt mich, indem sie erklärt: Wir verfolgen Dich, denn Du bist gefährlich, unangepasst, selbstbestimmt. Mit kalifornischen Internet-Unternehmen verhält es sich genau umgekehrt: Sie führen mir meine Berechenbarkeit vor Augen, die Kontext-Abhängigkeit meiner Ideen und Handlungen, meine Ähnlichkeit und Gleichheit mit den Vielen.

In ihrem Raster fällt es tatsächlich schwer, den Glauben an ein einzigartiges, selbstbestimmtes Individuum und die unergründliche Komplexität des Menschen zu bewahren. Dass daraus gewaltiges Unbehagen entsteht, braucht kaum zu überraschen.

Unter diesen Umständen sichern Datenschutz und Privatsphäre die Freiheit des Individuums nicht etwa, indem sie Fremdbestimmung durch das Außen abwehren, sondern indem sie deren Sichtbarkeit vorm Individuum verbergen. Die als Daten quantifizierbaren Umstände des Individuums, von denen es definiert wird, müssen unsichtbar gehalten werden; die Schnüre und Kabel der Marionette müssen im Dunkeln bleiben, sonst droht der Kollaps einer Kultur, die von Freiem Willen und Selbstverantwortung ausgeht.

Zur Abwehr dieser Bedrohung beschwören DatenschützerInnen alle nur denkbaren Möglichkeiten, Daten zu kontrollieren und unter Verschluss zu halten, von »Datensparsamkeit« bis zum »Daten-Verfallsdatum«. Zu Ende gedacht wäre hierzu aber nichts Geringeres nötig als die umfassende Kontrolle aller Informationsflüsse im Internet. Am Ende lässt sich ein Zusammenstoß dieses Bedürfnisses gerade mit den großen Freiheits-Ideologemen des Netzes – die perfekte liberale Öffentlichkeit, pluralistisch, dezentral, unzensierbar – wohl kaum vermeiden.

Anmerkungen

1 William Manchester: *A world lit only by fire: the medieval mind and the renaissance.* New York: *Back Bay Books* 1992, S. 21

2 Vgl. Witold Rybczynski: *Home: a short history of an idea.* New York: *Viking Penguin Inc.* 1986

3 Richard Sennett: *The Fall of Public Man.* New York: *Alfred A. Knopf Inc.* 1977

4 Samuel Warren / Louis Brandeis: »The Right to Privacy«, in: *Harvard Law Review* Vol. IV (1890)

5 Paul Betts: *Within Walls. Private Life in the German Democratic Republic.* New York: *Oxfod University Press Inc.* 2010

6 Vgl. Günter Gaus: *Wo Deutschland liegt: Eine Ortsbestimmung.* Hamburg: *Hoffmann und Campe* 1983. Weitere Beispiele für den idyllischen westdeutschen Blick auf die DDR finden sich in: Theo Sommer (Hg.): *Reise ins andere Deutschland.* Reinbek bei Hamburg: *Rowohlt* 1986

7 David Brin: *The Transparent Society. Will Technology Force Us to Choose Between Privacy and Freedom?* New York: *Basic Books* 1998

Michael Liegl

DIE SORGE UM DEN RAUM

MEDIALE ORTLOSIGKEIT UND DISPOSITIVE DER VERORTUNG

Mit Aufkommen und Verbreitung der neuen Medien Anfang der 1990er-Jahre geraten räumliche Verhältnisse durcheinander. Zwischen hier und dort tun sich Räume auf, für die mit *Cyberspace* und *Virtual Reality* Metaphern gefunden wurden, die betonen: das hier ist was ganz anderes – womöglich: wahr gewordene Science Fiction. Räumliche Entfernung kollabiert in der Unmittelbarkeit des WWW. Laptops, WLAN und mobiles Internet ermöglichen digitales Nomadentum, orts- und leibgebundener Kontakt verlagert sich in Chatrooms oder wird zumindest von Buddy-Listen und Social-Network-Plattformen überlagert. So entstehen jede Menge orttranszendierene Praktiken (zugegeben, alle mit Computertätigkeit verbunden) und man könnte meinen, dass Ort nun überhaupt keine Rolle mehr spielt, es wabert ein Phantasma der Ortlosigkeit. Wie es scheint, würde man von nun an frei von den Beschränkungen der Ortsgebundenheit leben und arbeiten. Inwiefern ist aber an diesen Vorstellungen eigentlich etwas dran? Abgesehen davon, dass man einwenden könnte, dass es für den Großteil der abhängig Beschäftigten, denen das kapitalistische (Zwangs-)Raumregime die Freiheiten des Home-Office noch versagt, diese Ortsunabhängigkeit der Arbeit so nicht gibt, ist auch und gerade bei der Avantgarde der neuen MediennutzerInnen, den digitalen NomadInnen selbst, den Nerds und urbanen Kreativen die Frage des Orts nicht gleichgültig geworden. Viel eher bleibt Ort hier hochgradig Thema, artikuliert sich ein Bedürfnis nach (Neu-)Verortung, nach ortsgebundener Gemeinschaft, aber auch ortsbasierter Distinktion. Es wird viel Aktivität in die Erfindung neuer Raumverhältnisse und -praktiken investiert und es lässt sich eine Suche nach authentischen Orten konstatieren – ich nenne das in Anlehnung der von Michel Foucault entwickelten Figur der Selbstsorge »Sorge um den Raum«, bzw. *spatial concerns*. Man möchte meinen, dass gerade der Umstand, dass mit den neuen Medien Ortsgebundenheit optional wird, die Herstellung, das (Neu-)Verknüpfen und Zusammensetzen von Orten in Gang setzt, ermöglicht und vielleicht auch die Erfindung neuer Raumpraktiken erfordert. Ort wird performativ. Aber der Reihe nach. Wie wird Ort überhaupt irrelevant?

Digitale Nomaden

Laptops sind flüchtige Inszenierungsmedien, mit ihrem Aufklappen wird ein bestimmter (Tätigkeits-)Raum aufgespannt, mit dem Zuklappen ist er wieder weg. Diese erstaunliche, fast magische Qualität als offenes Artefakt und mobile Welt lässt sich attraktiv medial aufbereiten, so etwa in dem von *Dell*-MitarbeiterInnen initiierten Blog *digitalnomad.com*, wo orttranszendierendes Arbeiten (u.a. mit Hilfe eines *Dell*-Laptops – heavy product placement) vorgestellt und als die Arbeitsform der Zukunft gefeiert wird. Besonders beeindruckend ist ein hier verlinktes (vermutlich von denselben Autoren erstelltes) *Youtube*-Video, das als Movie-Trailer das Konzept des digitalen Nomaden erklärt und bewirbt:[1] Früher sei die Frage, wo eineR arbeitet leicht zu beantworten gewesen: in der Fabrik, im Büro, in einem Geschäft, die Arbeitsorte waren klar auf der Landkarte verortbar – London, Mumbai, Frankfurt – und hatten klare Geschäftszeiten: Montag–Freitag, 9–5. Heute sei das alles unklarer: Durch die neuen Technologien transzendiere die Arbeit Orte und Zeitzonen. Diese neuen Freiheiten haben die Geschäftswelt verändert und ihre BürgerInnen sind digitale NomadInnen geworden. Heute kann ein Büro so aussehen: Person am Laptop, so eine Fabrik: Person am Laptop und so ein Geschäft: Person am Laptop. Die Arbeit findet nicht an einem einzelnen Ort statt, sondern ganz selbstverständlich an vielen unterschiedlichen. »I work here, I work there, I work everywhere«. Für die NomadInnen ist der Laptop nicht einfach nur ein Accessoire, nur ein Kommunikationsmittel, es ist auch ihr Business, es ist der Ort, an dem sie arbeiten. In diesen Darstellungen ist das Office dort wo man den Laptop aufklappt, die Möglichkeiten mobiler Kommunikations- und Informationstechnologie setzen Raum neu zusammen. An die Stelle prädefinierter Orte, die aufgrund ihrer materia-

len Gestalt klar definieren, was hier gespielt wird, tritt mit dem Laptop die Möglichkeit und Notwendigkeit deren performativer Gestaltung.

Die mobilen Kommunikationsmedien, ermöglichen einen Zustand, den die Soziolinguistin Naomi S. Baron[2] »always on«, also immer verbunden nennt. Jetzt wird verhandelbar, ob die unmittelbar mich physisch umgebenden Menschen und Raummarkierungen oder der medial aufgespannte Raum zwischen mir und meinem (Fern-)Gesprächspartner der fürs aktuelle Geschehen relevante ist. Dieses offene und noch nicht konventionell gelöste Raumproblem wird schmerzhaft jeden Tag dutzendfach im Fernverkehr der *Deutschen Bahn* ausgefochten. Ich jedenfalls bin peinlich berührt und zugleich erleichtert, wenn jemand die Person, die seit 10 Minuten lautstark am Telefon mit ihrer Kollegin die Unterlagen für das bevorstehende Businessmeeting bespricht, darauf hinweist, dass die sie umgebenden Menschen dieses Meeting nicht die Bohne interessiert – der Konversationsanalytiker Emmanuel Schegloff spricht von diesen Überlagerungen von präsenten und telepräsenten Situationen als einer »intersection of worlds«.[3] Für MobiltelefonierInnen wie für digitale NomadInnen sind Orte nicht mehr präkonfiguriert – sie gehen nicht mehr *zur Arbeit* und dann *ist dort* eben Arbeit, sondern an irgendeinen beliebigen Ort und machen diesen zum Arbeitsort. Die ortsherstellende Materialität, die üblicherweise einen *Arbeitsort* konfiguriert, wird nun *performativ* substituiert.

Orte zusammensetzen

Damit sind Laptop und digitale NomadInnen aller Rhetorik der Ortlosigkeit zum Trotz gerade in ihrer Mobilität permanent in Praktiken des *place making* involviert. Eher als ein Obsoletwerden von Ort finden hier diverse Neu(kon)figurierungen statt und in Problematisierungen der Bedingungen für produktives und kreatives Arbeiten findet man, dass der *richtige* Raum, die *richtige* Atmosphäre, Einrichtung und Ansammlung von Menschen ein bleibendes, oder sogar intensiviertes Thema darstellt. Was der Konvention entzogen ist, muss ständig neu erfunden werden und Orte, die durch ihre Gestalt(ung) Differenzierung nicht mehr vollziehen, delegieren diese Leistung an die Nutzer, die wollen, dass dort etwas Spezifisches –»kreativ, konzentriert, fokussiert, inspiriert sein« stattfinden möge. Solche Orte werden situativ und in ihrem Ortscharakter performativ, sprich sie sind in ihrer Raumgestalt so unspezifisch, dass sie nur dadurch zum Arbeitsort werden, dass man dort arbeitet. Wie wir an den im folgenden diskutierten Fällen sehen werden, ruft diese Performativität des Ortes Problematisierungen des *richtigen* Ortes – besser gesagt: der *richtigen* Ortspraktiken hervor: man muss sich um den Ort sorgen.

Digitales Homesteading (Placemaking): Share

2001 wurde in New York – zunächst als face-to-face File-sharing-Veranstaltung – die neue Medien Community *Share* gegründet. Einer der ersten Flyer warb mit dem Aufruf »Nerds, it's time to get out of your bedrooms and meet in the real world – bring your laptops«. Zu einer Zeit, als diverse Peer-to-Peer-Software und flächendeckende Versorgung mit High-Speed-Internet ein physisches Treffen zum Tauschen von Software gerade obsolet gemacht hatte, artikuliert sich hier das Bedürfnis, sich physisch zu treffen und auszutauschen, statt einander immer nur in Online-Foren zu begegnen. Auf der Website heißt es: »a weekly assemblage of portable computing, founded in 2001 by Barry Manalog, geoffGDAM and Newclueless that is providing an open forum, in real life, for data exchange and media performance.«
Share ist ein wöchentlicher Event für Geeks zum tauschen und austauschen, aber auch zum jammen. Zur Open-Jam-Session bringen Gäste ihr Equipment mit und stecken sich in das 16-Kanal-Open-Mixer-Audio-System oder in einen der Videoprojektoren ein. Mitmachen kann und soll jede und jeder, hier wird (wie in vielen Bereichen der Open-Source-Gemeinde) Offenheit und Inklusion gepredigt: »Share is an open Jam, not just for digirati, but for all new culture lovers. Participants bring their portable equipment, plug into our system, improvise on each others' signal and perform live audio and video. We furnish the amplification and projection.« Das »Jedermann« echot hier die Entgrenzung des »here, there, everywhere« der digitalen Nomaden.

Die Raumpolitik von *Share* ist ebenso interessant wie ambivalent. Das Bedürfnis sich physisch zu treffen, in Gegenwart anderer zu arbeiten, und sich über die Arbeit nicht nur in Foren sondern in leiblicher Kopräsenz auszutauschen, in einem klar markierten Raum und in fast kirchgängerischer Regelmäßigkeit (jeden Sonntag) klingt wie ein kommunitaristisches Gegenprogramm zu den oben beschriebenen ortsnivellierenden und auch individualisierenden Tendenzen entgrenzter Mobilität der Märkte und der Daten. Gleichzeitig begibt man sich hier in ein Raumdispositiv, das alle nur denkbaren Aspekte von medial induzierter Ortsüberlagerung und Raumverflüssigung versammelt: Das Setting ist dicht gesättigt mit mobiler Technologie – die meisten Anwesenden kommen mit Laptop, sind somit über WLAN dauerhaft mit dem Internet verbunden und öffnen so den Raum in die mediale Ferne. Präsenzkommunikation von nebeneinander Sitzenden findet häufig im Chat über das Internet statt und verwischt kommunikative (Raum-)Konventionen. Schließlich verweigert der Electro-acoustic-open-Jam jegliche territoriale (und damit soziale) Differenzierung in Performer und Publikum. *Share* findet in einer Bar statt, und die Gäste sind mit ihrem Equipment quer über das Mobiliar der Bar (Tische, Stühle, Couch, Sessel, Tresen) verteilt. Die Audio-Snakes schlängeln sich durch den Raum, sodass von überall eingesteckt werden kann, dezentrieren diesen; die Formierung einer Bühne, die Aufmerksamkeit bündeln könnte, bleibt genauso aus, wie sich kein Zuschauerraum

bildet. Man kann jedes nur erdenkliche elektrisch verstärkte Instrument einstecken, und auch in Telepräsenz via Internet mitspielen. Ein Großteil der Instrumente sind allerdings Laptops und die wiederum bringen – anders als herkömmliche Instrumente – soziale und territoriale Undurchsichtigkeit in das Geschehen (spielt die, gestaltet sie was oder checkt sie E-Mails?). Partizipation ist hier aus dem von allen einsehbaren Raum herausverlagert und findet halbanonym statt – im Laptop-Jam übersetzt sich somit der von Sherry Turkle[4] beschriebene Maskenballcharakter der MUDs zurück in den physischen Präsenzraum. Dieser Präsenzraum mit seinen Charakteristika von Anwesenheit und körperlich sichtbarer Interaktion wird begehrt und hergestellt, jedoch nicht in Form schlichter romantischer Regression, die sich zurückwünscht, dass man einander authentisch von Angesicht zu Angesicht trifft, sondern unter kompletter Beibehaltung der sozialen Ambiguität, die technisch-medial gesättigte Räume mit sich bringen.

Ein neues Bild der Arbeit – öffentliches Arbeiten im WLAN (Wifi) Café

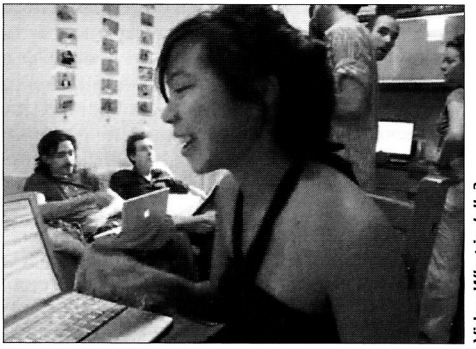
»Ins Wiener Kaffeehaus geht man, wenn man allein sein will, dazu aber Gesellschaft braucht.« (Alfred Polgar)
Tätigkeiten, die in modernen Gesellschaften lange Zeit auf verschiedene, voneinander getrennte Räume verteilt waren, finden im digitalen Raum des (mobilen) Computers zueinander. Digitale NomadInnen können nun an beliebigen öffentlichen oder halböffentlichen Orten ihre Steuer machen, Design, Musik herunterladen, einen Vortrag von Slavoj Zizek auf *Youtube* gucken, an der Doktorarbeit schreiben, *iPhone*-Apps programmieren – am liebsten jedoch tun sie dies im Café, genauer im WLAN-, oder amerikanisch: Wifi-Café.
Die in der IT-Branche erfundene Kombination aus Slacker-Ästhetik und als kreativitätsfördernd angepriesenen (Selbst-)Organisationsprinzipien verwandelte Großraumbüros in eine Mischung aus Computerlabor, *Starbucks* und Wohnzimmer, wo fröhliche junge Leute auf Sofas mit Designerlimonade in der Hand kreativ und in spontan entstehenden Kooperationen *coole* Programme entwickeln. Freischaffende Kulturarbeiter mit Laptop wiederum portieren dieses entdifferenzierte Raumtemplate (Raumdispositiv) in den öffentlichen Raum der Cafés. Wifi-Cafés bieten unter anderem Gelegenheit für die öffentliche Inszenierung von »Arbeit« und von Kreativität.
Das kulturhistorische Vorbild öffentlichen Arbeitens findet sich – bereits ausgiebig als literarischer Topos aufbereitet – in der Kaffeehauskultur v.a. des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In diesen öffentlichen Wohnzimmern (Ray Oldenburg[5] spricht von »third spaces«, die weder »work« noch »home« sind), kommt man in geselliger Atmosphäre zusammen und geht einer Vielfalt von Tätigkeiten nach. Sie sind, wie Stefan Zweig[6] schreibt, »eine Art demokratischer, jedem für eine billige Schale Kaffee zugänglicher Klub, wo jeder Gast für diesen kleinen Obolus stundenlang sitzen, diskutieren, schreiben, Karten spielen, seine Post empfangen und vor allem eine unbegrenzte Zahl von Zeitungen und Zeitschriften konsumieren kann«.[7]

Augmented local Space – Hybrides Kommunizieren im WLAN-Café

Neben E-Mail und WWW ist Instant Messaging/Internet Chat (IM) eine der zentralen Technologien, die digitales Nomadentum ermöglichen, da dieser besonders beeindruckend ein Gefühl von Telepräsenz produziert. Diese Technologie ist aber gleichzeitig Hauptkommunikationsmittel auch zwischen physisch kopräsenten Kollegen etwa in der IT Branche oder im Designsektor. Über IM ist man visuell wie nebenan, die Kollegen sitzen, so sie online sind, immer am Bildschirmrand im Chatfenster. IM ist gut um knappe Fragen zu beantworten (mal eben »rüberrufen«), längere Geschichten zu erörtern, Koordination und vor allem zum schnellen Datenaustausch. IM diskriminiert nicht zwischen räumlich entfernten Buddies und dem Kollegen am Nachbartisch. Wo man sich eh schon in diesem Kommunikationsmodus bewegt, wird man auch den Nachbarn eher »antippen« als ansprechen. IM bietet so die Basis für hybridisierte Kommunikation, also die simultane Vermischung von Online- und Offlinekommunikation und damit der Raumdimension leiblich unmittelbarer Nähe und der Dimension der teletechnisch überbrückten und vermittelten Ferne.
M: hunger?
E: so langsam
M: ich hab großen hunger, können wir gehen?
E: ok, just a minute
Nach einer Weile blickt M vom Bildschirm auf und spricht E direkt an: »Ok, bist du fertig? Dann lass uns losmachen.« Eine kurze Sequenz, die zeigt, dass auch in der Nahkommunikation Kommunikationskanäle durch digitale Sättigung optional werden. Wie beim Mobiltelefon der Kommunikationsraum mit dem fernen Gesprächspartner den lokalen überstimmen kann, alterniert und überlagert sich in lokalen Gesprächen face-to-face mit »Interfacekommuni-

Jelly: Arbeiten als Event

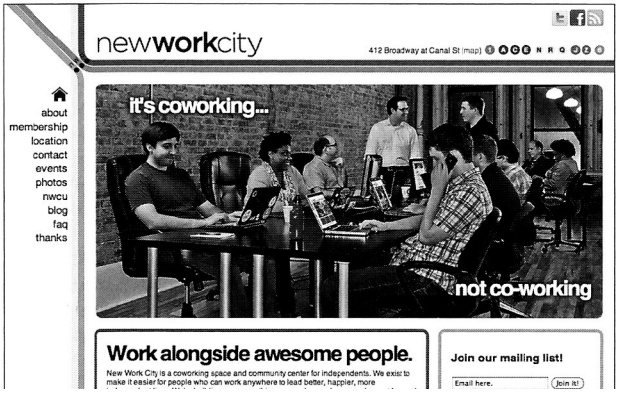
Das Raumdispositiv des öffentlichen Wohnzimmerbüros strukturiert auch die sogenannten Jellys, über ein Wiki – *workatjelly.com* – organisierte Arbeitsevents, die meist in privaten Räumen stattfinden, die für alle die zum Arbeiten herkommen möchten, geöffnet werden. Es gibt Wifi, Sitzgelegenheiten, Kaffee und was immer die Gäste an Snacks und Getränken zu diesen Arbeitspotluck mitbringen. Die Idee dazu hatten Amit und Luke im Februar 2006 in New York, die in einem Video[8] erzählen, dass sie zwar gerne zu Hause arbeiteten, dabei aber das kreative Brainstorming, den Gedankenaustausch und die Geselligkeit des traditionellen Büros vermissten und somit anfingen, Freunde einmal die Woche zum arbeiten in ihre Wohnung einzuladen. Jellys bieten räumliche und (nach Auskunft) inspirierende Alternativen zum Arbeiten zu Hause oder in herkömmlichen Büros. In beiden Fällen geht es erklärtermaßen darum »unter Leute« zu kommen und dadurch inspiriert zu werden. Interessanterweise geht man hier jedoch, um dem eigenen Zuhause zu entfliehen in das von jemand anderem – abgesehen davon, dass dort die Möbel nicht dieselben wie zu Hause sind, sitzt man doch auch an Esszimmertischen und auf Couchs. Allerdings versammeln sich hier tendenziell Fremde. Im Gegensatz zum Café, das Wohnzimmeratmosphäre in der Öffentlichkeit bereitstellt, wäre dies eine Inszenierung von Privaträumen als öffentliche.



Video *What is Jelly?*

Coworking: kreativ und kontrolliert

Dieselbe Nische, wenngleich ohne den Eventcharakter besetzen die um dieselbe Zeit in Kalifornien »erfundenen« *Coworking Spaces*: »CONTEMPLATING his career path a couple of years ago, a young computer programmer named Brad Neuberg faced a modern predicament. ›It seemed I could either have a job, which would give me structure and community‹, he said, ›or I could be freelance and have freedom and independence. Why couldn't I have both?‹« (Brad Neuberg, Erfinder des Konzepts »coworking« und Gründer des ersten Coworking Space *Hat Factory* in San Francisco). Auch hier wird also eine Geschichte erzählt, die (ein *spatial concern* arktikuliert, der) die räumlichen Freiheiten des Freelancing und die Geborgenheit und Gemeinschaft eines regelmäßigen Ortes verbindet. »In einer Mischung aus entspannter Kaffeehaus-Atmosphäre und konzentriertem Arbeitsumfeld legen wir Raum zwischen Arbeit und Privatsphäre an, in der Innovation und Kreativität gefördert wird.«[9] Im Coworking Space werden digitale Nomaden sesshaft. Die Bereitstellung von kollektiv genutzter Infrastruktur (Netzwerk, Drucker, Scanner, Fax, Telefon, Beamer, Besprechungsräume) macht sie auch attraktiv für Startups – kleine Unternehmensneugründungen – die so nicht nur günstig ein Büro mieten, sondern auch gleich noch die Human Resources der *coworking community* dazubekommen. In der Regel gibt es verschiedene Pakete, im *betahaus* in Berlin etwa: Geöffnet von 9 –19 Uhr bekommt man eine Flexdesk Tageskarte für 12 Euro, einen Flexdesk für 12 Tage im Monat für 79 Euro, das Fixdeskpaket für den ganzen Monat kostet 229 Euro. Hier ist also zwischen gelegentlich, regelmäßig und täglich mit eigenem Tisch alles dabei. Es gibt sogar die Coworking-Visa-Card, für Coworking-Mitglieder auf Reisen, die bei teilnehmenden Coworking-Häusern ein paar (meist bis zu 3) Tage kostenlos arbeiten (sic!) dürfen.[10]



Coworking spaces, da sind sich die Nutzer einig, bieten Lösungen für die Probleme, die beim Arbeiten zu Hause und in einem konventionellen Büro lauern und präsentieren sich als die ideale Alternative. Das Brooklyner Coworking Space *Brooklyn Creative League* (*BCL*) etwa, wirbt für sich mit einer Tabelle, in der Kosten und Benefits von *BCL*, »Home« und »Coffee Shop« verglichen werden: »BCL v. The Alternatives. We are confident that memberships will more than pay for themselves through increased productivity and new business. But don't take

Zu Hause ist es langweilig, lauern Ablenkungen und man muss für die Infrastruktur selber bezahlen, im Café ist es laut, man kriegt keinen Tisch, kann keine Besprechungen mit Klienten abhalten und das WLAN funktioniert nur manchmal. Im Coworking Space hingegen hat man KollegInnen, es ist abwechslungsreich und die Infrastruktur und die Atmosphäre stimmen.[11] So ist das typische Statement von coworking aficionados: »I am so much more productive since I started coming here ...«, aber auch: »Und dann kann ich um 18 Uhr nach Hause gehen und habe zum ersten Mal wieder so ein Gefühl von Feierabend.« Der gestaltete Ort wird hier bewusst als begrenzende Selbsttechnologie eingesetzt, entweder um Ablenkungen auszublocken oder um die richtige »work-life-balance« herzustellen.

Wifi-Cafés, Jellys und Coworking Spaces verbindet aber dazu auch eine starke ästhetische Komponente. Diese taucht weniger in den Diskursen auf, ist jedoch recht augenfällig, wenn man sich Bilder dieser Räume und ihrer Benutzung anschaut, und ist ja auch naheliegend, wenn es um Raum geht. Mit Hartholz- oder Betonböden, den hohen Decken von Altbau, Ladengeschäft oder Fabriketage, großen Tischen und vielen Stühlen – entweder Vintage oder Design, Sofas zum loungen (mit Laptop auf Schoß), »modernen Snacks«, Style oder Biolimonaden und natürlich der auratisch aufgeladenen Espressomaschine, die jeden zum Barrista macht, wird hier auch ein ästhetisches Raumdispositiv installiert, das sich in diversen Variationen fortpflanzt: vom Wifi-Café in New York, zu dem in Berlin, zum Coworking in Barcelona und so weiter. Ein hübsches Paradox, wenn sich Orte mit offener Architektur als Raumdispositiv weltweit vervielfältigen.

Barcamp – digitales Zeltlager

Ein ähnliches Anliegen wie *Share*, wenn auch in ganz anderer Größenordnung, steckt hinter den sogenannten *BarCamps*, das sind zeltlagerähnliche Wochenendkonferenzen, zu einem sehr vage gehaltenen Oberthema. *BarCamps* wollen keine Konferenzen sein und lehnen deren im Vorhinein geplantes und festgelegtes Format sowie die Unterscheidung von Vortragenden und ZuhörerInnen ab. Sie können von beliebigen Interessierten über das *BarCamp*-Wiki angekündigt (*www.barcamp.org*) und organisiert werden. Thematische Plena werden nicht im Vorhinein festgelegt, sondern formen sich am ersten Konferenztag, wo in der ersten halben Stunde von den TeilnehmerInnen angebotene Vorträge in ein Raum-Zeit-Slot-Raster eingetragen werden. Die Organisation nutzt »Open Space Technology« (OST), und beruht auf deren Selbstorganisationsprinzip. Jeder hat etwas ›mitzuteilen‹ bei diesem Informations-und-Technologie-Potlatch. So heißen die wichtigsten *BarCamp*-Slogans: »Wer kommt, trägt vor«; »nur Teilnehmer, keine Zuschauer«. Natürlich braucht ein *BarCamp* ein Vorbereitungsteam, das ein Datum setzt, für Räume Verpflegung, Übernachtungsgelegenheiten und – wichtig! – für WLAN sorgt und für die Finanzierung Sponsoren rekrutiert (*BarCamps* sind kostenlos! und schrecken in der Regel nicht vor kommerziellen Sponsoren wie Technologiekonzernen oder Softwarefirmen zurück), alles weitere wird jedoch ad hoc von den TeilnehmerInnen organisiert. *BarCamp* will eine Art ereignishafte Sozialität sein, offen für alle und laut. Was bei *BarCamp* passiert wird der Welt mitgeteilt. Die Publikation findet (in Echtzeit) parallel zum Event mit Hilfe von Webtools, wie etwa blogs, photo sharing, social bookmarking, twitter, wikis statt. Oft werden Sessions live gestreamt, was online Partizipation ermöglicht und aus einem Face-to-face-Event einen Hybrid-Event macht.

Tara Hunt, eine der Gründerinnen von *BarCamp*, wirbt begeistert für das Event:[12] *BarCamps* kann *jeder überall* organisieren, das *Wiki* dafür steht bereit und auch schon eine Menge Vorlagen und Tipps für die Organisation. *BarCamp* stiftet vor Ort *Communities*. Es bleibt nicht bei dem einmaligen Treffen, vielmehr *bündelt BarCamp* über die Stadt verstreute Geeks und macht aus ihnen eine Gruppe. *BarCamp* setzt auf *Selbstorganisation* und *Leidenschaft* und: es wächst und wächst und wächst: »in the 10 months since the first *BarCamp* there have been now I think this is the 31st or the 32nd *BarCamp* that's happened around the world, which is pretty amazing.«

Der Verbreitungswille, der sich hier artikuliert, findet sich auch bei *Share*, Coworking und Jelly. Es ist ein fast missionarischer Eifer (evangelize), der aus einem Projekt eine Bewegung machen will oder ein Konzept, das sich durchsetzt: *das hier* (überall, jeder, selbstorganisiert, von Leidenschaft getriebene, flexible Raumorganisation) ist die Zukunft!

Interessant auch hier die Verquickung von einerseits Ortlosigkeit und Lokalisierung: Zwar ist *BarCamp* an keinen *speziellen* Ort gebunden, es besteht das Bedürfnis in einem *Event* an einem Ort physisch zusammenzukommen, weshalb *BarCamps* auch aus gutem Grund nicht in *SecondLife* stattfinden.[13] Es geht auch hier darum, wie eine Teilnehmerin des ersten *BarCamp* 2009 an der Uni Mainz formuliert, »dass man sich mal in Natur sehen und ins Gespräch kommen will«. Gleichzeitig bedeutet das aber für das Konzept des Ortes, dass Gleichörtlichkeit zur Ausnahme wird. In einer Arbeitswelt, die kommunikativ weitgehend auf medial vermittelte (Fern-)Kommunikation umgestellt hat, wird Face-to-Face-Kommunizieren zum begehrten Event

sessener Läden, Lokale und Wohnbevölkerung erleben die kreativen Gentrifier daher als sozialökologische Tragödie. Das Viertel wird homogen und stumpf, nichts prallt mehr aufeinander, nichts passiert oder inspiriert mehr – und die Wohnungen werden teurer.

Urbanes Kreativsein und ästhetische (Arbeits-)Raumdispositive

Es wäre übertrieben, aus den vorgestellten Raumpraktiken einen allgemeinen gesellschaftlichen Trend herauslesen zu wollen, wenn auch einige Ökonomen[14] prognostizieren, der Anteil kleiner Firmen und von Freiberuflichkeit in der Arbeitswelt werde weiter zunehmen, und somit auch die Suche nach neuen Arbeitsformen und die damit verbundene Sorge um den Raum. Betrachtet man aber die mediale Aufmerksamkeit, die solchen Phänomenen, insbesondere eingebettet in den Diskursen von Gentrification und Creative Cities zuteil wird, wird plausibel, dass diese Raumpolitiken und -praktiken auch als Denkbilder eine wichtige Rolle für die Repräsentation von Stadt und Arbeit im kollektiven Bewusstsein spielen.

Ich will nochmal versuchen zu fassen, was ich mit Sorge um den Raum meine: In einem Milieu, dessen AkteurInnen es offensteht, zu arbeiten wo und wann sie wollen, wird doch gerade dieses *wo* (vermutlich auch das *wann*) zur Dauerkrise: Zu Hause und im Selbständigenbüro ist es zu einsam und zu langweilig, man will also unter Leute, aber unter den richtigen, Kreativität und Produktivität fördernden Bedingungen. Denn letztere, so scheint es, sehen viele dieser nomadischen Freelancer als dauergefährdet an und verwenden folglich viel Mühe auf die Herstellung der richtigen Atmosphäre, des richtigen Environments für ihre Arbeit. Bei diesen *spatial concerns* geht es um Selbstmanagement und Raummanagement, kreatives Feng Shui, was wiederum in engem Zusammenhang zu allgemeineren Raumsorgen steht, die sich auch im Gentrificationdiskurs artikulieren. Diesem geht es auf der Ebene größerer Strukturen wie Stadtvierteln um ein Bedürfnis nach »authentischen« Orten, d. h. Orten mit Geschichte, Charakter, »urban grit« und evtl. einer Portion Ghetto-Realness. Das Biotop, in dem kreatives Leben gedeiht, ist auf Authentizität angewiesen, darauf, dass was passiert, und der städtische Raum, der unterschiedliche Lebens- und Verhaltensweisen, Moden und Stile, Bezauberndes und Abstoßendes versammelt, bietet sich dafür an. Allerdings nur solange er seinen authentischen Charakter behält. Ihren eigenen massenhaften Zuzug und die allmähliche Verdrängung alteingesessener Läden, Lokale und Wohnbevölkerung erleben die kreativen Gentrifier daher als sozialökologische Tragödie. Das Viertel wird homogen und stumpf, nichts prallt mehr aufeinander, nichts passiert oder inspiriert mehr – und die Wohnungen werden teurer.

Laptop, Internet, mobile Kommunikation, aber auch die propagierte neue Selbstständigkeit und die revitalisierten Innenstädte finden zusammen in einer Sorge um den Raum und in der Herstellung eines technisch-ästhetischen Raumdispositivs. Ort ist dauerhaft problematisch: er muss in einem fragilen Gleichgewicht aus Bestimmtheit und Unbestimmtheit, Struktur und Heterogenität, flexibler Austauschbarkeit (Mobilität) und ästhetischer Kontinuität gehalten werden, um das empfindliche Pflänzchen Kreativität zu pflegen. Er wird durch die mobilen Informations- und Kommunikationstechnologien mit Telepräsenz überlagert und damit als Referenzsystem verhandelbar, und ist doch als ästhetisches Konsum- und Distinktionsgut unverzichtbar zur Selbststilisierung und Vermarktung von Kreativen und ihrer Produkte. Beziehungsweise scheint sich hier eine Spannung aufzutun zwischen dem Bedürfnis nach Austauschbarkeit und lokal-authentischer Verankerung – eine Ambiguität, die nicht gelöst werden kann und soll: die Flex Desks zwischen den Fixen, die digitalen Räume zwischen denen der Körper, die Interfacekommunikation neben der face-to-face, die authentische Verortung in meinem Coworking Space oder Wifi-Café in meinem Viertel, und der Anspruch, in Frankfurt, Bonn und Stuttgart Umsetzungen desselben Raumdispositivs vorzufinden, die meine Bedürfnisse befriedigen, und trotzdem authentische Orte sind.

Anmerkungen

1 *www.youtube.com/watch?v=plyXq0kHJEc&NR=1*

2 Naomi S. Baron: *Always On. Language in an Online and Mobile World.* Oxford et al.: *Oxford University Press* 2008

3 Emanuel A. Schegloff: »Beginnings in the Telephone«, in: James E. Katz / Mark Aakhus (Hg.): *Perpetual Contact. Mobile Communication, Private Talk, Public Performance.* Cambridge et al.: *Cambridge University Press.* 2002, S. 283 f.

4 Sherry Turkle: *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet.* New York: *Simon and Schuster* 1995

5 Ray Oldenburg: *The Great Good Place: Cafes, coffee shops, community centers, beauty parlors, general stores, bars, hangouts, and how they get you through the day.* New York: *Marlowe & Co.* 1997

6 Stefan Zweig: »Das Kaffeehause als Bildungsstätte. Jugend im Griensteidl«. In: S. Z. (Hg.): *Die Welt von Gestern.* Frankfurt a. M.: *Fischer* 1990

7 Wobei neuerdings von einem Backlash die Rede ist. Es heißt, Cafés fahren ihr WLAN-Angebot zurück, um die stundenlang dasitzenden und in der Krise knauserig gewordenen Freelancer, die Tische blockieren und sich tatsächlich stundenlang an einer Schale Kaffee festhalten, wieder loszuwerden.

8 *www.vimeo.com/246107*

9 *http://betahaus.de/about*

10 *http://wiki.coworking.info/w/page/16583765/CoworkingVisaNewYork#Brooklyn*

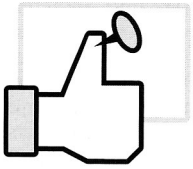
11 *www.brooklyncreativeleague.com/membership*

12 In einem Videoblog von Ryanne Hodson: *http://ryanedit.blogspot.com/*

13 Ironischerweise existiert aber ein *BarCamp* – wo sich Entwickler und Bewohner der virtuellen Internetwelt *Second Life* (SLCamp) treffen um sich – eben nicht in der virtuellen Welt sondern face-to-face über SL auszutauschen. *http://barcamp.org/w/page/404698/SecondLifeCampParis4*

14 So etwa Phil Simon: *The New Small: How a New Breed of Small Businesses Is Harnessing the Power of Emerging Technologie.* Caldwell, NJ: *Motion Publishing* 2010

DAS ENTGRENZTE SUBJEKT



VOM MUTIGSEIN IN DIGITALEN RÄUMEN

Jana Ballenthien / Tanja Carstensen

Es wird einfach nicht ruhig ums Internet. Über 15 Jahre inzwischen schon auf Veralltäglichungskurs verstummen die diversen Diskurse nicht, die fundamentale Umbrüche vorhersagen. Dabei erscheinen die Dys- und Utopien der 1990er-Jahre aus heutiger Sicht hölzern: Demokratie und Partizipation im ›globalen Dorf‹, neue Erfahrungsräume für Identitätsexperimente jenseits körperlicher Merkmale im ›Cyberspace‹, Informationswahnsinn und Cyberwar auf der ›Datenautobahn‹, und und und. E-Mails, Foren, Chats und erste Homepages – im Nachhinein fast absurd zu denken, diese neuen, in vielem den ›alten‹ Medien doch ähnlichen Informations- und Kommunikationsmöglichkeiten hätten Gesellschaft und Subjekte bahnbrechend verändern können.

Inzwischen ist das Internet scheinbar explodiert – angesichts unzähliger Social Communities, Foto-, Video- und Musikplattformen, Feedreadern, Wikis, diversen Nachrichtenformaten und einer riesigen Blogosphäre, kurz dem sogenannten Web 2.0. Übersicht über die zahlreichen Phänomene, die dies mit sich bringt, ist kaum zu gewinnen. Printmedien und Politik übernehmen gern den pessimistischen Teil und problematisieren, dass Personalchefs ihre BewerberInnen googeln oder bei *Facebook* ausspionieren und dass mit *Wikipedia* der Untergang des gesicherten und qualitätsvollen Wissens drohe. Der Werber Jean-Remy von Matt nennt Weblogs die »Klowände des Internets«, die den Qualitätsjournalismus bedrohen. *Wikileaks* zerstöre die Demokratie. Ursula von der Leyen kämpft gegen Kinderpornografie im Netz, Frank Schirrmacher macht sich Sorgen um unsere Konzentrationsfähigkeit und unsere überforderten Gehirne, und JugendschützerInnen streuen Bedenken über jugendliche Freizügigkeit im Netz.

Natürlich, unser Alltag hat sich mit dem Internet stark verändert. Allerdings vollzieht sich ein technischer Wandel mit seinen Auswirkungen auf Gesellschaft und Subjekte nicht losgelöst von sozialen, ökonomischen, politischen und kulturellen Entwicklungen, sondern ist stets mit diesen verwoben, ist Vergegenständlichung und Materialisierung dieser, und das in seiner ganzen Widersprüchlichkeit. Nicht ganz zufällig setzt sich das Web 2.0 mit seinen zahlreichen Aufforderungen zur Selbstdarstellung, zu autobiografischer Selbstthematisierung, zu Praktiken des Rankens, Bewertens und der Selbst-Protokollierung in einer Zeit durch, in der Ökonomisierung, Vermarktlichung und Entgrenzung diverser Lebensbereiche einen vorläufigen Höhepunkt erreicht haben.

Weblogs, Wikis, Soziale Netzwerke und E-Learning-Tools sind Ausdruck einer neuartigen Bekenntniskultur sowie einer neuen Selbstverständlichkeit, über sich selbst Auskunft zu geben und sich selbst als Objekt der Betrachtung in Szene zu setzen. Sie sind aber nur die technische Seite einer gesellschaftlichen Entwicklung, die Günther Voß und Hans Pongratz (1998) schon vor Jahren mit dem Konzept des »Arbeitskraftunternehmers« für den Bereich der Erwerbsarbeit und Michel Foucault (2006) in seinen Gouvernementalitätsstudien mit dem »Unternehmer seiner Selbst« als neue Subjektivierungsweise beschrieben haben. Während Kontrolle, Regelungen und feste Strukturen verschwinden, steigen gleichzeitig Wettbewerb, Konkurrenz und Ökonomisierung in allen Lebensbereichen. Besonders in der Erwerbsarbeit ist zunehmend die ›ganze‹ Person gefordert. Für die Subjekte bedeutet dies Autono-

miegewinne und Selbstverwirklichungschancen bei gleichzeitiger Gefahr der Selbstausbeutung und zunehmendem ökonomischem Druck und Belastungen. Die ambivalenten Anforderungen an die Einzelnen, sich selbst zu kontrollieren, zu rationalisieren, zu vermarkten und zu managen und dabei stets eigenverantwortlich und unternehmerisch zu handeln, steigen und steigen. Die Erwerbsarbeit ist dabei nicht die einzige betroffene Sphäre, auch in der Sorgearbeit, insbesondere in der Kindererziehung, nimmt der Druck zu, ebenso wie in der Freizeit, wo beispielsweise die Ansprüche und Anforderungen an den eigenen Körper zunehmen (Winker / Carstensen 2007). Diese geforderten Selbstführungstechniken finden nun lediglich ihre technische Entsprechung und Unterstützung in Persönlichkeitsprofilen, Rankingsystemen, Fragebögen, Checklisten, Kontroll- und Feedbackmechanismen, Beurteilungssystemen, Kompetenzdatenbanken, Zeitmanagement-Tools und E-Learning-Anreizsystemen – als einen Teil, aber nicht Ursache dieser Entwicklung. Der Kultur- und Medientheoretiker Ramon Reichert (2008) bezeichnet das Web 2.0 nicht umsonst als »Prototyp neoliberaler Regierungstechnologie«.

Jenseits konservativ-kulturpessimistischer Bedenken und technikdeterministischen Verkürzungen bleibt dabei trotzdem die Frage, wie die Subjekte auf diese Anforderungen reagieren, wie sie sie wahrnehmen, annehmen, ablehnen, unterwandern. Wie agieren sie inmitten widersprüchlicher gesellschaftlicher Verhältnisse, wie positionieren sie sich beispielsweise zwischen Datenschutzdiskursen und Selbstvermarktungsanforderungen.

In unserem Forschungsprojekt *Subjektkonstruktionen und digitale Kultur* untersuchen wir, wie junge Menschen, die mit der Arbeit am und im Internet ihr Geld verdienen, sich, die Welt und das Internet sehen, was sie konkret mit dem Internet machen und welche Bedeutung es für ihre Selbst- und Weltbilder hat. Neben hohen Anforderungen an Medienkompetenz, permanentes Lernen und dem eigenverantwortlichen Trennen von Erwerbsarbeit und Freizeit ist dabei eines der zentralen Themen die Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre, die Frage, wie viel oder wenig und vor allem was die Subjekte von sich veröffentlichen wollen, müssen und sollten. Und diese stellt sich insbesondere im Umgang mit Social Communities.

Grenzmanagement zwischen öffentlicher und privater Sphäre als Herausforderung

»Und dass man sich anfing zu vernetzen und so ging es immer weiter ich entdeckte dann halt auch diese ganzen anderen Netzwerke für mich *MySpace, Facebook, Twitter, Xing,* was es da so alles gibt [...] und dann ist man irgendwann überall angemeldet«.

Möchte ich mich der Netzöffentlichkeit präsentieren? Wie möchte ich mich der Netzöffentlichkeit präsentieren? Was ist zu peinlich, zu langweilig, zu unqualifiziert, zu privat? Das Thema des Grenzmanagements zwischen der öffentlichen und der privaten Sphäre bzw. innerhalb dieser beiden Kategorien ist ein Thema, das all unsere InterviewpartnerInnen beschäftigt. Im Mittelpunkt der Auseinandersetzung stehen dabei die Social Communities. Von »Wozu soll das denn gut sein?« über »Das hat keinen Mehrwert für mich« bis »Wie kann man nur?!« sind hier die Positionen gefächert, die z. B. auf Desinteresse, Zeitverschwendung und Datenschutzüberlegungen beruhen. Wenn sich mensch einmal dafür entschieden hat, ein Bestandteil der Netzöffentlichkeit zu werden, dreht sich alles um die Entscheidung für die geeignete Auswahl an Informationen, die an den entsprechenden Stellen zu entsprechender Zeit positioniert oder nicht positioniert werden. »Die Anderen«, also die RezipientInnen, werden immer mitgedacht, durch ihre Augen und mit ihren vermuteten Bewertungsmaßstäben wird auf die eigene Webpräsenz geblickt. Aber wer weiß schon, wer diese »Anderen« genau sind? Und von Fall zu Fall ist die Netzöffentlichkeit völlig unterschiedlich, zum Beispiel eine unendliche oder eine mit FreundInnen und FollowerInnen in Social Communities klar umgrenzte. Bei zweitem kann zumindest der Versuch unternommen werden, die Community über Accounts oder Listen in berufliche und private Kontakte zu unterteilen. »Die meisten Informationen zieh' ich eigentlich aus *Twitter*, weil man da halt den Leuten [folgt], die auch relevant sind für den Beruf [...] und *Facebook* is' mehr privat aber mittlerweile auch schon mit Beruf vermischt, weil: wie erklärt man dem Arbeitskollegen oder der Arbeitskollegin, dass man sie auf *Xing* added aber auf *Facebook* nich' [...]. Is' manchmal ein bisschen schwierig deswegen hat sich das irgendwann vermischt. Man kann Gruppen anlegen und dann is' alles wieder in Ordnung«. Realistisch betrachtet bleibt es jedoch lediglich bei dem Versuch, die Gruppe der RezipientInnen zu überschauen. Wer liest mit? Sind es die Eltern, ist es der gegenwärtige oder der in ferner Zukunft liegend potentielle Chef? Welche Reaktionen sind zu erwarten? Und lasse ich mich davon überhaupt tangieren? Die von uns Interviewten stellen sich diese Fragen, und sie beantworten sie auch sofort. »Wobei ich mich da mittlerweile auch wieder 'n bisschen eingeschränkt fühle glaube ich, weil auch meine Eltern seit 'nem Jahr sowohl bei *Facebook* als auch bei *Twitter* sich angemeldet haben und wenn man denen da dann nicht die Freundschaft verwehren kann, nicht dass ich da jetzt irgendwie

über die rumlästern würde oder sowas [...] ich merk' vor allen Dingen ganz oft, dass andere Leute bei *Twitter* Sachen schreiben, so was würd' ich niemals schreiben [...] weil meine Eltern das dann auch lesen würden«. Unsicherheiten und Loyalitätsdilemma scheinen diesbezüglich an der Tagesordnung zu sein. Ein ewiges Abwägen, ein Kompensieren, ein Inkonsequentsein und Verunsichertsein ist allgegenwärtig. So äußert sich einer unserer Interviewpartner auf die Frage nach Handlungsmöglichkeiten, um in der Netzöffentlichkeit die eigene Meinung zu vertreten: »Ich könnte es wahrscheinlich einfach machen und wahrscheinlich wird auch kein Hahn danach krähen, wahrscheinlich zu trivial. Aus irgend 'nem Grund bin ich da 'n bisschen, bisschen scheu so [...] man offenbart sich so, oder ich hab das Gefühl mich zu offenbaren zu einem Grad, den ich nicht vollständig abschätzen kann, und das ist so 'n bisschen, so 'ne abstrakte Angst, dass, so, weiß ich auch nicht, Menschen mehr über einen wissen, als mir lieb ist.« Die Unabschätzbarkeit der Netzöffentlichkeit und die Unberechenbarkeit der Reaktionen können die Subjekte dermaßen verunsichern, dass sie zu keinerlei kommunikativem Akt der Onlinekommunikation mehr fähig sind. Im genannten Beispiel findet sich eine erfolgreiche, aber ebenso tragische Kompensationsstrategie, an der das Selbstbild gar Schaden nehmen könnte, nämlich die, die eigenen Inhalte, nach denen kein Hahn schreien würde, schlichtweg als zu trivial zu bezeichnen. Neben dem grenzenlosen Pessimismus finden sich aber genauso völlig gegensätzliche Selbst- und Weltbilder: »Jeder hat 'n Privatleben und jeder geht mal irgendwo was trinken, und wenn das irgendwo ne Rolle spielt im Job, dann ist es halt auch nicht mein Arbeitgeber find ich. [...] Jeder intelligente Arbeitgeber nimmt ne Bewerbung in die Hand und googelt einen, wo du dann auch schnell sehen kannst, das ist jemand, der ist ein Vollchaot, oder das ist jemand der hat Spaß im Leben.« Dieser hier an den Tag gelegte Habitus entspricht einem Diskurs, der von einigen InterviewpartnerInnen als eine Art selbstverständlicher Zeitgeist formuliert wird. Auf die Spitze getrieben geht er gar so weit, dass sich Subjekte entsprechend diesem Zeitgeist als öffentliche Personen wahrnehmen, die keine Trennung zwischen Privat und Öffentlich mehr vornehmen müssen: »Über mich findest du alles im Internet, also du kannst eigentlich mein ganzes Leben nachvollziehen [...] man findet quasi mein ganzes Privatleben im Internet [...] gerade auch bei *Twitter*, wo man pro Tag so zwanzig Statusmeldungen raushaut, ist auch viel Privates dazwischen.« Die Subjekte, die sich innerhalb einer Community befinden, in der das Grenzmanagement aufgrund der gelebten Öffentlichkeit quasi obsolet wird, haben den Punkt der Auseinandersetzung überwunden und stehen selbstbewusst dazu.

Innerhalb der Auseinandersetzung, ob und wie weit sich mensch als Subjekt in die Netzöffentlichkeit begibt und sich davon tangieren lässt, spielen auch die Funktionen, die die Webpräsentation für das Subjekt übernimmt, eine große Rolle. Innerhalb unseres Forschungsprojekts waren wir überrascht, wie viel Unterstützung und Halt für einige Subjekte selbst aus 140 Zeichen langen *Twitter*-Tweets resultieren können: »Man hat dann so seine Gemeinde, die auch 'nen gewissen Zusammenhalt hat und die einem bei schwierigen Sachen beistehen [...]. Man kennt die Leute nicht aber sie nehmen trotzdem Anteil an deinem Leben, die haben viel mitgekriegt, was du in den letzten Wochen gemacht hast [...]. Du wirst irgendwie so 'n Teil, es is' 'ne Verbindung, die kann man schwer beschreiben aber es gibt irgendwie auch 'nen Halt, und das is' das Schöne an diesem *Twitter* oder auch an *Facebook*«.

Eine gänzlich andere aber anscheinend weitaus wichtigere Funktion scheint die eigene Selbstvermarktung zu sein, die die Subjekte veranlasst, eine spezifische, möglichst ausgewogene Selbstpräsentation zwischen persönlicher Offenbarung und professionellem Marketing zu kreieren. »Es reicht nicht, nur wenn man irgendwann mal 'n *Facebook*-Profil hatte und man hat da seine zwanzig besten Freunde drauf, man muss auch mal 'n bisschen gucken, wie gestaltet man eine *Facebook*-Seite, was steckt dahinter, was gibt es für Möglichkeiten auch zu überwachen, worauf reagieren die Leute, was is' besonders spannend für die, was finden die ganz schrecklich, wo laufen einem die Fans zu, wo laufen die einem weg«. Die hier so neutral klingenden Regieanweisungen der Selbstvermarktung über *Facebook* kann stressige Ausmaße annehmen. »Man kommt damit gar nicht so richtig klar, und dann hat man das drauf, dann kommt wieder was Neues, dann war *Twitter* ratztfatz aus'm Boden gestampft und plötzlich wichtig, wo ich auch am Anfang dachte, was warum, oh mehr als heute online mach' ich auch nicht, mach' ich dann aber doch [...] also auf *Facebook* kann man's genauso machen, oder auf *MySpace*, warum gibt's dann noch *Twitter*, also es ist manchmal so man ist einfach der Präsenz wegen da, weil es ja irgendwie sein muss«. Der Zwang, präsent sein zu müssen geht Hand in Hand mit dem Zwang, innerhalb der Präsenz auch perfekt sein zu müssen. Den Maßstab setzt die diffuse Netzöffentlichkeit, der unsere InterviewpartnerInnen letztendlich selbst angehören. Die Praktiken der Selbstvermarktung werden ebenso konsequent praktiziert, wie sie von den Anderen eingefordert werden. »Ich seh' halt schon so gewisse Sachen, warum sieht das gut aus und irgendwie finde ich die Farben gut und die

Schrift ist toll gesetzt oder so was. […] Die Seiten, die strukturiert und hübsch aussehen und wo alles stimmig ist und wo man nicht gleich sofort Augenkrebs bekommt […]. Also man muss sich halt auch um so 'ne Sachen kümmern, dass ist halt Website-Pflege und auch Image-Pflege«.

So wie in diesem Zitat geäußert findet die Praktik des »in die Öffentlichkeit-Gehens« oft fernab eines spielerischen Selbstzwecks statt. Stattdessen ist der Raum der virtuellen Selbstvermarktung ein gesellschaftlich stark strukturierter. Die Subjekte sind gefordert, als UnternehmerInnen ihrer Selbst (Foucault 2006) zu fungieren. Die Anforderungen, mit denen sie zu kämpfen haben, entgrenzen je nach persönlicher Kompetenz des Grenzmanagements in vielerlei Hinsicht. Es gibt wenig Spielraum, dieses Verhältnis zu unterlaufen. Komplett in der Netzöffentlichkeit aufzugehen ist eine Möglichkeit. Eine andere, subversivere Option des Empowerments verrät uns ein weiterer Interviewpartner. Sein Trick Siebzehn ist eine anonyme, »zweite Identität« mit *Twitter*-Account und Blog, mit dem Potential, jegliche Form der Selbstvermarktung ad absurdum zu führen und gleichzeitig die Möglichkeit zu eröffnen, die intimsten Geheimnisse zu veröffentlichen, ohne sie an die eigene Person zu binden. Unser Interviewpartner veröffentlicht fiktive Geschichten, die angereichert sind mit Intimitäten über seine reale Person. »Hab dann gemerkt: okay, das was du bloggst, kommt irgendwie an, es gibt Leute die den Kram lesen und auch kommentieren, was irgendwie sehr interessant war, und hab dann übern längeren Zeitraum ja eigentlich sehr privat geschrieben ohne dass es wirklich für mich privat war in dem Moment, weil ich wusste, ja, das weiß niemand, dass ich das bin […] der anonyme Account ist natürlich irgendwo auch Selbstschutz, ich bin grundsätzlich so, dass ich sage: bei mir ist eigentlich alles öffentlich sprich *Facebook* und *MeinVZ* und so, es gibt jetzt nichts wo ich sage, das möcht ich geheim halten, […] für mich selber ist das so, dass ich einfach sage, diese Privatsphäre brauch ich nicht oder ich bin mir dieses Risikos bewusst, wenn ich nicht wollen würde dass es veröffentlicht wird, was ich tue, dann würd' ich's nicht tun, ja der zweite Account ist schon so, dass er ganz viele intime Dinge auch schreibt, wo ich auch wüsste, wenn das jeder Mensch, den ich so kenne, mit mir in Verbindung bringen würde, dann wär das nicht gut. Von daher ist das eben anonym.« Was unser Interviewpartner hier als zweite Identität beschreibt, entspricht den Ergebnissen empirischer Studien, dass die Identität im Netz, entgegen utopischer Vorstellungen, nicht völlig neu entworfen wird, sondern auf das bestehende Selbstbild verweist und mit diesem verwoben ist.

Kein Anlass zu denken, dass es alles in einem völligen Desaster endet, aber Alles-selber-machen-Müssen bleibt das Motto

Kulturpessimistische Diskurse sind schnell widerlegt. Es wird deutlich, dass die Subjekte alles andere als unüberlegt mit persönlichen Daten im Web 2.0 umgehen. Selbst Subjekte, die soziale Netzwerke und andere neue Web-2.0-Tools sehr ausgiebig nutzen und eine Vielzahl persönlicher Inhalte veröffentlichen, handeln nicht verantwortungslos und unreflektiert. Doch wer darüber in Jubel ausbricht, hat nicht verstanden, welch hohe Anforderung das für die Subjekte bedeutet. Die Entgrenzung zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit im Internet fordert von den Subjekten einen eigenverantwortlichen Umgang mit dem Netz inmitten widersprüchlicher Diskurse; gleichzeitig eröffnet sie einen Raum für diverse neue Grenzziehungspraktiken, Handlungsstrategien und Überlegungen. Es fehlen (bisher) etablierte gesellschaftliche Routinen, es gibt keine gültigen Vorgaben; die Subjekte füllen diese Lücke mit den unterschiedlichsten Umgangsweisen. Sie handeln zwischen Selbstvermarktungsdruck, Zeitgeist, dem Wunsch oder Zwang, sich als öffentliche Personen positionieren zu müssen, oder sich der Entwicklung zum gläsernen Menschen verwehren zu können. Sie nutzen Synonyme und Verschlüsselungstaktiken oder sie erfinden eine fiktive Identität, die es ihnen ermöglicht, Privates in die Öffentlichkeit zu kommunizieren, ja gar ihre intimsten Geheimnisse zu veröffentlichen. Sie sind damit überfordert, sie sind davon genervt oder sie schöpfen daraus Kraft. Doch eins haben sie alle gemeinsam: Sie nehmen die Herausforderung des gesellschaftlichen und technischen Wandels kreativ an, setzen sich aktiv auseinander und vollziehen Grenzziehungen.

NetzeuphorikerInnen feiern es als Freiraum, Grenzen eigenverantwortlich ziehen zu können. Wir sehen darin auch das Müssen, die Verantwortung und schlichtweg noch eine weitere Anforderung, die die Subjekte im Neoliberalismus auf sich selbst gestellt erledigen müssen.

Literatur

Michel Foucault: *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II.* Frankfurt a. M.: *Suhrkamp* 2006

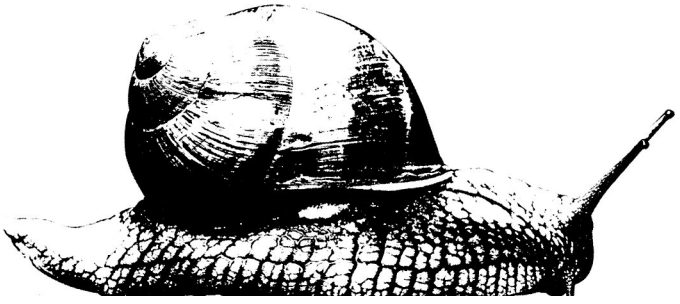
Ramon Reichert: *Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0.* Bielefeld: *transcript* 2008

G. Günther Voß / Hans J. Pongratz: »Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der ›Ware Arbeitskraft‹?«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 50 (1/1998), S. 131–158

Gabriele Winker / Tanja Carstensen: »Eigenverantwortung in Beruf und Familie – vom Arbeitskraftunternehmer zur ArbeitskraftmanagerIn«, in: *Feministische Studien* 15 (2/2007), S. 277–288

Johannes Ullmaier

ORTSVERSCHIEBUNGEN



»Zeit und Raum sind gestern gestorben«[1], verkündete F.T. Marinetti im ersten futuristischen Manifest von 1909. Wörtlich genommen war (und ist) das – wie so viele Avantgarde-Edikte – Unsinn. Als aphoristische Zuspitzung eines Epochen-Umbruchs und seiner Wahrnehmung wirkt es dagegen ziemlich zwingend. Mögen Marinettis Indizien auch zum Teil auf Missverständnissen (etwa der speziellen Relativitätstheorie) beruht haben, mag die historische Realität hinter seinen Ubiquitäts- und Geschwindigkeitsräuschen von heute aus teils schmunzeln machen (das Automobil, mit dem der reiche Erbe und Bleifuß-Pionier sich begeistert überschlug, wird kaum schneller als 60 km/h gewesen sein), und mag die These auch im seinerzeit verglichen mit New York oder Paris eher verschlafenen Mailand mehr Wunsch als Feststellung gewesen sein, so hatte er doch der Tendenz nach recht: Eine Welt mit Autos, schnellen Zügen, bald auch Flugzeugen, drahtloser Telegraphie, Photographie und Tonaufzeichnung, der modernen Tageszeitung und dem Kino, bald auch Radio – eine solche Welt ist ihrer raum-zeitlichen Erfahrung nach definitiv eine andere als die davor. Und um wieviel triftiger wird der Befund erst für eine Welt mit Fernsehen, Billigflügen, Handys, Internet und GPS, sprich: unsere.

Mit dem ›Tod der Zeit‹ hapert es zwar einstweilen noch etwas. Denn obwohl die Wartezeiten zwischen Wunsch/Bestellung/Hinwollen und Erfüllung/Lieferung/Erreichen ständig schrumpfen und die neuesten Medien suggerieren, sie hätten immer alle Zeitalter und Jahreszeiten gleichzeitig parat, geht bei den kühneren Zeitentfesselungsträumen, also: realen Zeitreisen, Beschleunigung/Verlangsamung des Zeitvergehens, Abschaffung des Todes oder Eintritt in die Ewigkeit, bei allem Technologiefortschritt so gut wie gar nichts weiter. Stattdessen eskalieren so profane Nöte wie Zeitknappheit, Zerfahrenheit und Langeweile (alle mit dem unguten Effekt, dass die Zeit im Nachhinein spurlos verschwunden scheint) in einem Ausmaß, das sich – zumindest bei den körperlich gesunden Angehörigen der nichterbenden Schichten – fast jede lebensweltliche Problemlage als spezifische Konstellation dieser Faktoren charakterisieren lässt.

Was indes den Raum angeht, so zeigt die Gegenwart sich weithin von der Hoffnung bestimmt, sich auf Dauer nicht mehr – jedenfalls nicht substantiell – damit herumschlagen zu müssen. Natürlich gab es seit der futuristischen Aufbruchseuphorie auch hier einige Dämpfer: Die Rennautos sind nicht kontinuierlich schneller geworden; die cooleren Raumüberwindungs-Versprechen à la Beamen oder interplanetarisch Shoppen im Familienraumgleiter bleiben, so alltäglich sie dem Sci-Fi-Fan geworden sind, doch bislang unerfüllt; dazu verwehren einige Fortschrittsmuffel *Google Street View* den globalen Scharfblick auf ihren Gartenzaun, sodass Teile Remscheids auf irakischen Flachbildschirmen nur verpixelt sichtbar sind. Schlimm genug. Aber mit all dem kann man leben. Denn erstens wird an allen Fronten weitergekämpft: Der neue schnellste Sprinter ist doch immer noch schneller als der alte (und sei es bloß um eine tausendstel Sekunde); der jeweils neueste SUV ist streng gesehen zwar immer noch kein Raumgleiter, sieht aber von innen fast so aus (und der übernächste wird schon eine Bordkanone haben), ebenso wie die jeweils neueste *Skype*-Version die Fernbeziehung zwar strenggenommen immer noch nicht her-beamt, aber wieder etwas un-untoter aussehen lässt als im Vorgänger-Format); und die Remscheider Gartenzäune werden auch noch scharfgestellt, keine Sorge.
Zweitens aber – und entscheidend – scheint schon jetzt fast nie der Raum an sich das Hauptproblem zu sein, eher das Geld und/oder – wie gesagt – die Zeit. Zwar können Raum- und Ortsfragen sich nach wie vor mal störend in den Vordergrund schieben, *im Prinzip* sind sie jedoch stets einfach zu beantworten oder in andere, fundamentalere aufzulösen:

- Der Ort, wo du gerade bist, ist hässlich/schlecht? – Dann verschönere/verbessere ihn. (Das mag zwar Mut, Zeit, Geld und Energie kosten, aber der ›Ort an sich‹ kann *im Prinzip* nicht schlecht sein, ist er doch bloß eine Funktion dessen, was an ihm geschieht.)
- Du vermisst hier etwas, was es anderswo gibt und was du (aus eigener Kraft) nicht generieren kannst? Du verpasst dein Leben, wenn du dort nicht bist? – Dann geh/fahr/flieg halt hin. (Da mögen Reise-/Umzugskosten, bürokratische Hürden und Verluste auftreten, aber ein Ortswechsel ist *im Prinzip* leicht möglich.)
- Du weißt gar nicht, wo es für dich am besten ist? Du hast ›Deinen‹ Ort, ›Deine‹ Sphäre bislang nicht gefunden? – Dann begib dich auf die Suche. (Das mag zwar Zeit und Geld und Energie kosten, aber der ›beste Ort für dich‹ muss *im Prinzip* irgendwo sein, du musst ihn bloß finden und erkennen.)
- Zuviel unterwegs? Erschöpft? Genervt? – Dann bleib doch einfach mal an (D)einem Ort. (Da mögen zwar Einkünfte oder Erlebnisse ausfallen, aber ein ›Bleibeort‹ ist *im Prinzip* vorhanden.)
- Zu wenig Platz? – Dann musst du dich eben erweitern und vergrößern. (Da mögen Kosten anfallen, aber ›Platz als solcher‹ ist *im Prinzip* ja überall.)

friedigend und/oder zu kaputt? Und das so sehr, dass sie für dich mit deinen Möglichkeiten erwartbar oder erwiesenermaßen nicht zu retten ist? – Dann suche oder baue dir jenseits der realen eine andere, bessere. (Das mag ein bisschen Zeit und Geld und/oder Phantasie erfordern, aber virtueller Raum dafür ist *im Prinzip* unendlich da.)

Aus solcher Perspektive, nämlich der des einigermaßen aufgeklärten, zu so unbefangener Selbstbefragung fähigen Individuums oder überschaubaren Kollektivs (Clique, Kleinfamilie, Band etc.), können Raum und Ort vermeintlich nie mehr das Problem sein. Wo sie als solches manifest werden, oder besser: Wo sich ein Raum- bzw. Ortsfaktor aus einer größeren Problemkonstellation bzw. -›gleichung‹ (etwa: Wie soll ich leben? Was für einen Club eröffnen wir?) am Schluss nicht en passant erledigt bzw. ›herausgekürzt‹ hat, muss ein Fehler vorliegen oder ein Missverständnis. Alles andere wäre fatal, denn das liefe auf die Essentialisierung eines ganz bestimmten Ortes oder Raums hinaus, auf eine substantielle ›Ortsgebundenheit‹ – was nur ein anderes Wort wäre für bzw. Inbegriff von: Unfreiheit.
Glücklich deshalb, wer es schafft, sein Leben herumzubringen, ohne je vom Raum dazu gezwungen worden zu sein, sich näher mit ihm zu befassen. Denn egal, was dabei herauskommt – es überhaupt tun zu müssen, riecht bereits nach Niederlage. Demgemäß empfiehlt es sich, und ist auch gängige, obgleich meist stille (häufig wohl gar unbewusste) Praxis, alles Diesbezügliche so gut es geht im Vagen zu belassen: sei es im Alltag – indem man möglichst nie darüber nachdenkt, wo man gerade ist bzw. nicht ist oder hinwill und wieso (denn das ergibt und versteht sich – jedenfalls im aktuellen Paradigma des gelingenden Lebens – jeden Augenblick von selbst); noch mehr aber ›im Diskurs‹ – denn so unklar auf der einen Seite bleibt, was mit dem Projekt einer allgemeinen Theorie des Raums oder des Ortes zu gewinnen wäre, so eklatant sind auf der anderen die damit verbundenen Gefahren: Da züngelt aus dem Orkus – zeitweise glücklich verdrängt, aber doch nicht so, dass man darüber unbesorgt sein könnte – alles Üble, was der identitäre Essentialismus im Bauchladen hat: paternalistische Spekulationen über – meist krude deterministisch gedachte – Einwirkungen von Klima, Landschaft usf. auf Menschen und Gemeinwesen (mit dem archaischen Vorläufer: Astrologie), philosophisch verbrämter Regionalismus, Provinzialismus und Nationalismus, fundamentalontologische Substantivierungs- und Emphase-Blasen (›geraunte Räumlichkeit‹), dazu die ganze Skala von pseudo-magischen, bestenfalls harmlos verstiegenen Ortsbe-

Metaphysik (»Heilige Heimaterde«, »Blut und Boden«) bis hin zum rassistischen Imperialismus (»Volk ohne Raum«) – gern auch alles durcheinander, in naturgemäß diffusen Konglomeraten.
Daran frischweg anknüpfen zu wollen, wäre moralischer und intellektueller Selbstmord. Und so verwundert es nicht, wenn die umsichtigeren Vertreter des – pünktlich zum Untergang des Realsozialismus ausgerufenen – ›spatial‹ bzw. ›topographical turns‹, zumal im deutschsprachigen Raum, bisher mehr damit beschäftigt wirken, zu versichern, was sie selbstverständlich alles *nicht* (mit)meinen und (mit)wollen, als mit der Ausdifferenzierung und Implementierung eigener Konzepte. Auffällig auch, wie vergleichsweise wenig gesamtkulturellen Wind dieser ›turn‹ bislang gemacht hat. Zugegeben, auch andere diskursive ›Wenden‹ reichen ihrem ›impact‹ nach nicht immer unbedingt an die kopernikanische heran, deren Wucht sie suggerieren wollen, sondern entfalten ihre Wirkung größtenteils als Universitätsjargon, in Antragstexten, Sammelbandtiteln usf., für ein paar Jahre, bis zum nächsten großen Ding. Aber während etwa als Spätfolge des ›linguistic turn‹ nach wie vor linguistische Zeloten anzutreffen sind, also Leute, die einem für den bloßen Verdacht, die Welt könne vielleicht nicht ausschließlich aus Sprache bestehen, am liebsten an die Gurgel springen würden (quasi zum Beweis), begegnen einem dezidierte Spatialisten äußerst selten, und wenn, dann sehr gemäßigt und bedächtig. Wem sollten sie auch an die Gurgel wollen? (Außer verbohrten Anti-Spatialisten, die sich aber überhaupt nie zeigen.) Und was sollten sie, um in Diskursistan zu punkten, auch für Slogans rufen? »Alles Raum!«, »Space first!«, »Im Ort die Zukunft!«, »Raum = Revolution!« – alles zu durchschaubar schwachsinnig und trotzdem nicht besonders hip.
Diesseits davon gibt es selbstverständlich und seit je die raum- und ortsbezogenen Expertendiskussionen der verschiedenen Einzeldisziplinen: Philosophie (Ontologie, Transzendentalphilosophie, Phänomenologie), Mathematik (Topologie, Geometrie), Physik, Astronomie, Meteorologie und Klimatologie, Geographie, Geologie, Anthropologie (inkl. Kulturanthropologie inkl. ›Volkskunde‹), Architektur, Agrarwissenschaft, Urbanistik, Alpinistik, Ozeanologie etc. – allesamt mit eigenen, teils sehr ausgereiften, aber in der Regel gar nicht oder höchstens metaphorisch verbundenen Raum- bzw. Ortstheorien und -begriffen. Diese ernsthaft miteinander ins Verhältnis setzen und zu einer – voraussichtlich ziemlich komplexen – Synthese bringen zu wollen, auf deren Grundlage dann gezielte Applikationen von einer Sphäre (etwa der mathematischen Topologie) in andere (etwa die Gentrifizierungsdebatte oder mög-

liche Theorien der ›Abstände‹ zwischen diskursiven oder virtuellen Orten) möglich würden (und ggf. umgekehrt), das freilich erforderte einen kognitiven Aufwand, der bei gegenwärtiger Ressourcenlage intellektuell und ökonomisch weder von den Produzenten noch den Rezipienten des ›Diskurses‹ zu erhoffen ist – noch dazu bei ungewissem Ziel. Zudem fragt sich, wie die womöglich fruchtbaren, aber zwangsläufig recht diffizilen Befunde und Interventionen, die eine versierte Raum- bzw. Ortstheorie zu bieten hätte, in eine Öffentlichkeit einzuspeisen wären, wo es dafür bislang weder eine anschlussfähige Terminologie noch – tragische Ironie – den rechten Ort gibt.

Um wieviel naheliegender erscheint es deshalb, sich frag- und klaglos – und vom eigenen Netz-Alltag darin bestärkt – auf dem Cyberutopie-Level von 1991 einzurichten, wie es Vîlem Flusser seinerzeit umrissen hat: »Die sich […] öffnenden neuen, virtuellen, ›alternativen‹ Lebensräume, die sich ontologisch in nichts vom gegebenen Lebensraum unterscheiden müssen, bringen eine zwar traditionelle, aber nicht ausgearbeitete Raumzeit-Kategorie ins Spiel, nämlich die Nähe. […] ›Nähe‹ meint sowohl zeitlich wie räumlich interessant, und ›nähernd‹ meint, aus der Ferne in die Gegenwart rücken. […] Im neu sich öffnenden alternativen Lebensraum geht es zu wie im Weltraum: es entstehen dort Wellentäler, in denen Fernen telematisch aneinanderrücken. Nur sind es diesmal nicht virtuelle Teilchen, die aneinanderrückend Körper bilden, sondern Menschen, die einander näher rückend Gemeinschaften bilden. Über geographische und zeitliche Abstände hinweg bilden sich miteinander vernetzte und verkabelte Gruppen aus, die mit den hergebrachten Raumkategorien wie ›Familie‹, ›Volk‹ oder ›Staat‹ nicht mehr gefasst werden können. Vor allem, weil es nicht mehr möglich ist, Grenzen zu ziehen. Ein Netz aus intersubjektiven Relationen ist im Entstehen, worin die adäquate Kategorie die existentielle Nähe ist.«[2] Das klingt sympathisch und verheißungsvoll. Ein Kollateraleffekt von Flussers ›telematic turn‹ ist zwar, dass »die beiden Raumkategorien ›privat‹ und ›öffentlich‹ aufgegeben sein werden«,[3] tja, hm … aber wenn es dazu dient, die 60.000 Jahre lang, sprich: ›eigentlich‹ nomadische, nämlich nahrhaften Pflanzenfressern hinterher ziehende Menschheit nach 10.000-jährigem Stillstand, wo sie bloß herumsaß und wartete, dass die von ihr angepflanzten Gräser reif werden,[4] wieder flott und damit frei zu machen, frei für das existentiell Nahe! – dann fällt der Wegfall der Privatsphäre kaum ins Gewicht. Zumal »damit gerechnet werden [kann], daß der künftige Mensch nicht mehr in Kisten wohnen, arbeiten und sich die Zeit vertreiben wird, ob diese Kisten nun einzeln gesetzt sind wie Eier, aufeinandergeschichtet wie Bienenwaben, oder aneinandergeklebt wie Ketten.«[5] Gute Nachrichten! Und so tröstlich, dass man besser nicht daran rührt. (Schon gar nicht, wenn man im Januar 2011 in einer Bienenwabe sitzt.)

Insofern scheint es offenbar das Beste, möglichst unklare und lose Beziehungen zur ›Raum-Sphäre‹ und ihren Fallstricken zu pflegen: im Zweifelsfall lieber virtuell als real, am liebsten aber gar nicht. Stattdessen heißt es: freischwebend agieren und reagieren, im Sinne strategischer Ortstranszendenz – allerdings nicht mehr im klassisch modernen, emphatisch-glamourösen »Ich bin überall!«-Modus eines Walt Whitman, Marinetti oder fossiler Jet-Set-Promis (die nicht merken, dass sie in der Gegenwart wie nackte Hochradfahrer wirken), sondern – komplementär dazu – diskret-lakonisch und absent, nach dem jüngeren Erfolgsprinzip »Ich bin dann mal weg … (ach übrigens: für immer)«, dessen einzige Maxime lautet: keine Festlegung, außer der, nicht an Orts- und Raumproblemen laborieren zu wollen. Was unweigerlich sofort geschähe, sobald man unbedacht genug wäre, sich auf irgendetwas zu fixieren, sei es auf eine bestimmte Zimmergröße, Wohnung, Gegend oder Stadt oder aufs Reisen oder Dableiben oder eine bestimmte Wechselfrequenz zwischen beidem oder auf ein bestimmtes Fortbewegungsmittel oder Social Network, ein bestimmtes Feuilleton oder was auch immer. Letztlich kann man dabei nur verlieren. Und alles Räumliche und Örtliche erscheint aus dieser Sicht als Nemesis, von der allein zu hoffen ist, dass sie einen nie ereilt. Weshalb die Unklugheit, auch noch von selber darauf zuzugehen, getrost den Ahnungslosen, Märtyrern und Irren überlassen werden darf.

Dieser Modus gelockerter Örtlichkeit – real: gleich wo, doch im Bedarfsfall gleich woanders, plus virtuell: stets ›überall‹ (erreichbar) – fügt sich als Habitus diskret in eine umfassendere (Anti-)Lebenskunst der Leidensminimierung, die bei der großen Mehrheit, die nicht von Erb-, Miet-, Renten- oder Kapitaleinkünften leben kann, allgegenwärtig ist und die man neoliberalen Stoizismus nennen könnte. Alles muss sich *zwanglos* danach richten, wie der Unterhaltserwerb bzw. Job es will: Ist dieser fix und ortsfixiert, ist man es selber auch (bzw. pendelt); ist es ein fixer Reisejob, wird man zum fixen Reisenden; ist es dem Job egal, wo man ihn macht, hockt man bei sich daheim in Niemandsstadt oder Berlin; blitzen die Jobs bloß hier und da mal auf, versucht man, da zu sein, bevor sie wieder weg sind und woanders aufblitzen, wohin man – als geborener Nomade, der man schließlich ist, zum Glück! – ja eh schon immer wollte: in der Regel vor den Bildschirm und ins Internet.

Doch auch für Erb-, Miet-, Renten- oder Kapitaleinnehmer ist der Habitus strategischer Ortstranszendenz insofern attraktiv (und entsprechend weit verbreitet), als man ja sonst persönlich dafür haftbar wäre, wo man ist bzw. sich herumtreibt. Denn anders als den vorstädtischen Waben-Insassen und Pauschal-Touristen, die auf Nachfrage stets sagen können, dass es halt nun mal nicht anders ist (ein bisschen trostlos, klar, aber entspannt), bleibt dem reich Versorgten, der sein Leben in Stuttgart oder in den Kommentarspalten fremder Blogs zubringt, als Ausrede am Ende nur, ein sagenhafter Depp zu sein. Folglich fährt man auch als Erbe in den meisten Fällen besser, wenn der Ortsaspekt nicht allzu prominent wird.

Aus solcher Position heraus erscheinen die Orts- und Raumirritationen, die sich dann freilich trotzdem dauernd einstellen, gleichsam bloß im Augenwinkel, als zufallsbedingte oder nur vorübergehende Phänomene: Die Nachbarn, denen ich mich existentiell gar nicht besonders nah fühle, sind trotzdem sehr bemerkbar; wo ich gehen will, stehen Autos, wo ich fahren will, fahren andere Autos, wo ich parken will, wird schon geparkt; und wo man parken könnte, gibt es keinen Grund dazu; in der Großstadt bin ich im Gedränge, vor, neben, hinter mir geschlossene Menschen- und Verkehrsströme; ich könnte, wenn ich wollte, nicht die Richtung ändern; könnte, wenn ich wollte, nicht hier raus, nicht aus dieser Schlange, dieser Halle, diesem Stadion, diesem Club und diesem Stau; auch nicht sehen, wo der Häuserzug, die City endet, wo das ›freie Feld‹ beginnt; anscheinend gibt es überhaupt kein ›freies Feld‹ mehr, jedenfalls in Deutschland nicht,[6] und anderswo genauso wenig, weder in der Arktis noch am Grund des Marianengrabens: »Wo ich auch hinkomme, immer war der Staat schon da.«[7]; ich würde eigentlich gern am Meer, im Süden, im Gebirge, in Brasilien, auf dem Land, in einem Loft, auf einer Burg etc. leben, aber es ergibt sich irgendwie nie; die Miete steigt (oder: die Einnahmen schrumpfen, oder: beides), ich kann den Zeitpunkt ausrechnen, wann ich sie nicht mehr zahlen kann und aus der Wohnung/Gegend weg muss; meine meisten Freunde und Verwandten, meine Familie, große Liebe, Kinder wohnen weit entfernt und sind – so wie die Orte, die mich interessieren – überall verstreut; ich kann sie anrufen und anklicken, gelegentlich auch hinfahren (allerdings sind mir die Charaktere aus der *HBO*-Serie, die ich gerade schaue, und mein aktueller Bildschirmhintergrund sowohl im Sehfeld wie in meinen Tagträumen weitaus präsenter); bei Bio-Infos à la »lebt in Hamburg, London und New York« dachte ich früher immer: »Wow«, heute: »Oje«; wo ich wohne, wird es nie, selbst in der tiefsten Nacht nicht, wirklich dunkel oder still; der öffentliche Raum ist eine Telefonzelle; und ich stelle fest, wie seltsam es sich anfühlt, ohne *iPhone* aus dem Haus zu gehen, nicht nur, weil mir das Fehlen der Möglichkeit, mich als Verirrter aus dem Wald zu melden (Wann war ich das letzte Mal im Wald?), jetzt mehr abgeht als früher, wo es sie noch gar nicht gab, sondern weil der öffentliche Raum ohne Navigationssysteme, ohne das Online-Wissen über ihn und ohne meine virtuellen Joker-Freunde, die ich bei Bedarf stets konsultieren kann, kaum mehr zu bewältigen und zu ertragen ist; weshalb ich sie auch ohne Anlass ständig konsultiere, schon um nicht allein in dieser (bis auf die Reklame) schwarz-weiß-grauen Wirklichkeit zu sein, mit der verglichen mein Display beruhigend klein und bunt ist, auch viel interessanter; dabei ist mir durchaus klar, dass ich – als Display-Zombie – selber Teil der öffentlichen Sphäre bin und diese – mit den anderen Display-Zombies – weiter ruiniere; allerdings sehe ich nicht ein, wieso ausgerechnet ich derjenige sein soll, der ohne Gadget-Raumanzug ins Weltall muss, um es ein wenig aufzuwärmen; bei anderen Menschen treffen die *Google*-Hits zu meinem Namen mittlerweile meistens vor mir selber ein, und ich performe dann als Differential von (und in Konkurrenz zu) meinem virtuellen Profil; real bin ich viel unterwegs und mache dabei die Erfahrung, dass Marseille, zum Beispiel, von Paris aus gar nicht ›näher‹ liegt als von Berlin, weil man aus der ›Nähe‹, anstatt billig-schnell zu fliegen, eher teuer-langsam fährt; ferner, dass die Orte, wo ich hinkomme, zunehmend austauschbar erscheinen, sei es, dass ich (eben weil ich so viel unterwegs bin) immer ungenauer hinsehe, oder sei es, dass sie sich einander wirklich angleichen; denn abgesehen von wenigen Besonderheiten aus vergangenen Epochen, die ich aus dem Internet und Bildbänden schon kenne, sehe ich überall dieselben Felder, Lärmschutzwände, Raststätten, Autobahnabfahrten, Kreuzungen und Kreisverkehre, Industriegebiete, Reisezentren, Terminals, Fußgängerzonen, Einkaufsmeilen, Dönerbuden, Werbeflächen, Logos und Filialen, Hotelketten, Anzug- und Kostüm-Leute, Markenkids und *Lidl*-Loser; selbst im Urlaub überall dieselben Touristenburgen, Ballermänner, Fitness-Center, Wellness-Oasen usf.; ab einer gewissen Grenze erlebe ich die Welt als desto statischer, je schneller und je mehr ich mich darin bewege; manchmal fühle ich mich wie von Geburt an im Exil, ohne aber irgendwen um seine ›Heimat‹ zu beneiden; wenn ich mich versehentlich spontan befrage, wo ich gerade bin, kommt die Antwort zwar nach wie vor klassisch gestaffelt: »Hier, auf diesem Stuhl, in diesem Raum, in dieser Wohnung, diesem Haus, dieser Straße, diesem Stadtteil, dieser Stadt, diesem Bundes-

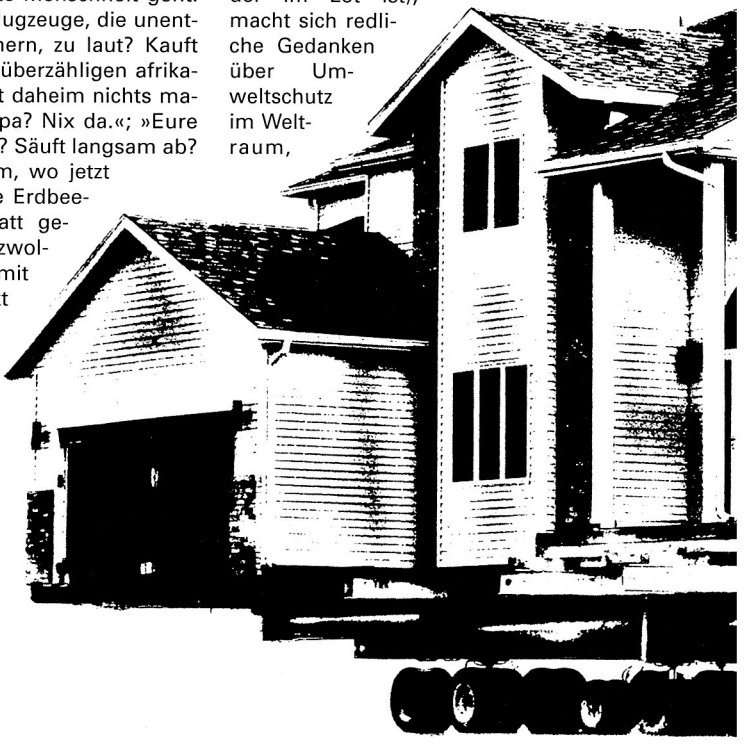
tem, in dieser Milchstraße« – aber die Reihenfolge überzeugt mich immer weniger; dieser Text entstand auf acht verschiedenen Rechnern, in neun Zimmern/Häusern plus zwei Zügen; ›heimisch‹ ist, wenn überhaupt, mein Datenstick oder der Ort, wo zwischen ICE-Sitzen der Stecker rein muss, das Vorbeiziehen perspektivisch eingeschrumpfter Mittelstreifen oder das Grinsen eines Bankomats; die Metropolen sind – zunehmend zentrumslos – so metropolisch, dass man sich entweder gleich darin verliert oder – im Regelfall – in einem kleinen, wieder provinziellen Kiez einigelt; die Provinz dagegen ist von vornherein so provinziell, dass man entweder in ihr aufgeht, in ihr umkommt oder so dort lebt, als sei man gar nicht da; bei vielen Orten, die ich sehe und passiere, kann ich kaum imaginieren, wie dort jemals etwas Zartes oder Freudvolles geschehen soll; ich bin ein überzeugter Feind jeglicher Ortsmetaphysik, aber wenn ich auf *YouTube* sehe, wie ein Auschwitz-Überlebender mit seinen Enkelinnen vor dem dortigen Krematorium zu »I will survive« tanzt, und mich plötzlich das Gefühl befällt, dass selbst diese maximale, mich zu Tränen rührende Rettung diesen schlimmstverdammten Ort nicht wirklich retten kann, bin ich verunsichert; *Amazon* schickt das Paket am nächsten Tag, aber die Packstation ist wieder mal kaputt, sodass die Sendung mich, obwohl hinter der Eisenschiebetür nur millimeterweit von mir entfernt, erst Wochen später und auf transgalaktischen Umwegen erreichen wird; ich kann mich, wo nicht Mauern, Autobahnen, Zäune usf. mich daran hindern, frei bewegen – aber keine zwanzig Meter unbemerkt, weder real noch virtuell; ich darf an allen (realen wie virtuellen) Orten, denen keine Wirkung zugetraut wird, nahezu alles, und an allen, denen Wirkung zugetraut wird, nahezu nichts; ich kann weitgehend frei zwischen verschiedenen Orten wählen, aber ich habe so gut wie keinen Einfluss darauf, wie die Orte selbst, zumal auch ökonomische und kulturelle, sich verschieben: »Bleiben Sie doch ruhig hier sitzen/wohnen, wir brauchen nur leider gerade diesen Stuhl da unter Ihnen / bauen nur nebenan (»für Sie«) ein Klärwerk; Sie dürfen sich hier gern beschweren, blamieren oder ausziehen, wir übertragen es bloß live und stellen es dann – erst mal für immer – online; Sie können hier auch gerne weiteressen, wenn Sie einverstanden sind, ab jetzt sichtbar diese Kennummer zu tragen, Ihren Fingerabdruck abzugeben, diesen Fragebogen über Ihre Essgewohnheiten auszufüllen, mit dieser Karte zu bezahlen (an diesem serviceorientierten Automaten), unser Bonuspunktesystem zu nutzen, bei Problemen unseren kostenpflichtig unerreichbaren Service anzurufen und bei all dem nicht zu merken, dass die immer teureren »Würste«, die wir Ihnen weiterhin servieren, nach und nach durch Tofu, letzteres nach und nach durch Plankton und dieses schließlich durch Elektroschrott ersetzt wird; klar dürfen Sie auch bei der Konkurrenz essen, wo aber, außer dass es sie nicht gibt, alles genauso ist; und überhaupt: Wer zwingt Sie denn, zu essen?«; Räume werden, wie mir vorkommt, heute eher schleichend unbewohnbar als auf einen Schlag, der Tendenz nach jedoch öfter unbewohnbar als bewohnbar; doch auch Widerstand gegen die Zumutungen der Macht kommt, wie ich in den Medien sehe, kaum je gänzlich ohne Ortsanbindung aus, ja gewinnt oft erst aus dieser den entscheidenden Impuls: nicht bloß real, wie in Gorleben, bei Stuttgart 21, auf dem Tahrir-Platz oder in gentrifizierungsgefährdeten Szeneviertel, wo das zu verteidigende oder zu erobernde Terrain umso viel augenfälliger und überschaubarer wirkt als bei Hartz IV oder beim Klimaschutz; sondern auch diskursiv, wenn etwa ein »Unsichtbares Komitee« seinen bis ins bürgerliche Feuilleton lodernden »Kommenden Aufstand« aus einer Entfremdungskritik herleitet, die jegliches Übel auf eine lebensweltliche wie geographische »Entwurzelung« zurückführt;[8] folgerichtig siedeln auch die Revolutionäre selbst nicht mehr, wie noch die *RAF*, primär im Großstadtdschungel (wo inzwischen eh alles Kultur wird und nur das System speist), sondern in zivilisationsentrückten Landkommunen oder selbstgebauten Hütten, wie der Una-Bomber – schon um der inzwischen üblichen Präventiv-Totalüberwachung zu entgehen (was einen freilich gleich umso verdächtiger macht); unterdes erproben chinesische Ingenieure, wie man Leute massenhaft in Zwei-Quadratmeter-Single-Wohnzellen unterbringen kann, ohne dabei gegen die Prinzipien artgerechter Menschenhaltung zu verstoßen.[9]

All das muss einen, wie gesagt, nicht unbedingt viel angehen. Manches ist vielleicht auch bloß ein subjektiver Eindruck, den man weder klar belegen noch verallgemeinern kann. Dennoch kommt für einen ersten Aufriss allerhand zusammen. Zumal wenn man bedenkt, dass diese Dinge nicht primär jene Bedauernswerten, meist stillschweigend Verschwiegenen betreffen, die mit viel handfesteren Ortsproblemen konfrontiert sind, weil sie etwa familiär an einen Ort gekettet sind (z. B. ihre Mutter pflegen), oder die sowieso zu arm oder zu schwach oder zu krank sind, um sich zu bewegen, die nicht aus ihrem Slum herauskönnen, oder buchstäblich eingesperrt sind (momentan weltweit ca. zehn Millionen Menschen), oder die aus irgendeinem Grund – ja, wie denn? – keinen Internetzugang haben (derzeit ca. drei Viertel der Menschheit) – nein, betroffen sind hier auch und insbesondere die ›Freien‹. Und auch qualitativ schrammen manche der skizzierten Tendenzen und Beobachtungen schon an die

Grenze dessen, was sich als bloßes Epiphänomen oder kulturpessimistische Nörgelei abtun lässt. Vielmehr schleicht sich, gerade in der Summe, der Verdacht ein, dass der anfängliche Eindruck, die wesentlichen Fortschrittshemmnisse seit Anbruch der Moderne gründeten ausschließlich in der Zeit und ihren Begrenzungen, doch voreilig gewesen sein könnte. Womöglich muss man noch einmal zurück auf Los, zu Marinettis »Zeit und Raum sind gestern gestorben«, und prüfen, ob und inwieweit der Raum – wenn er sein ›Sterben‹ schon nicht, wie die Zeit, in allen wesentlichen Punkten ›überlebt‹ hat – nicht als Untoter weit zäher ist, als die Pauschalthese von seiner Überwindung nahelegt.

Es fängt schon damit an, dass all die schönen, *im Prinzip* einfachen Auswege aus den eingangs aufgezählten elementaren Ortsmissständen, wenn überhaupt, nur für Einzelne und kleine Gruppen gangbar sind – und selbst da oft nur partielle oder einseitige Lösungen zeitigen (»Mein schmuckes Traumdomizil – in Horrorhausen«; »Hurra, ich gehe an meinen Wunschort – und ihr schmort weiter in der Ödnis.«; »Die Vormieter? Ja gut, die mussten wir natürlich rausklagen.«; »Solange Mutti mir die Pizza bringt, bleib ich in der *World of Warcraft*.«). Vollends prekär wird es jedoch, sobald es um größere Einheiten, etwa ganze Städte, Regionen, Staaten, Sprachgemeinschaften oder – ultimativ – um die gesamte Menschheit geht. »Euch Mainzern sind die Flugzeuge, die unentwegt über die Stadt donnern, zu laut? Kauft euch Ohrenstöpsel.«; »Ihr überzähligen afrikanischen Jungspunde könnt daheim nichts machen und wollt nach Europa? Nix da.«; »Eure Insel wird zu klein für euch? Säuft langsam ab? Tant pis.«; »Wenn in allem, wo jetzt ›Erdbeer‹ draufsteht, echte Erdbeeren drin sein sollten (statt geschmacksverstärkter Holzwolle), müsste die Erdkugel mit Erdbeerfeldern überdeckt sein.« Je größer die betroffenen Einheiten, je universeller die Probleme, desto illusorischer oder zynischer werden die ›Antworten‹ und ›Lösungen‹. »Seinen Ort verbessern«, »einfach weggehen«, »seinen Ideal-Ort suchen«, »am Ideal-Ort bleiben«, »sich vergrößern«, »in der virtuellen Welt seine Erfüllung finden« – im globalen Maßstab klingt das gegenwärtig wie ein schlechter Witz.

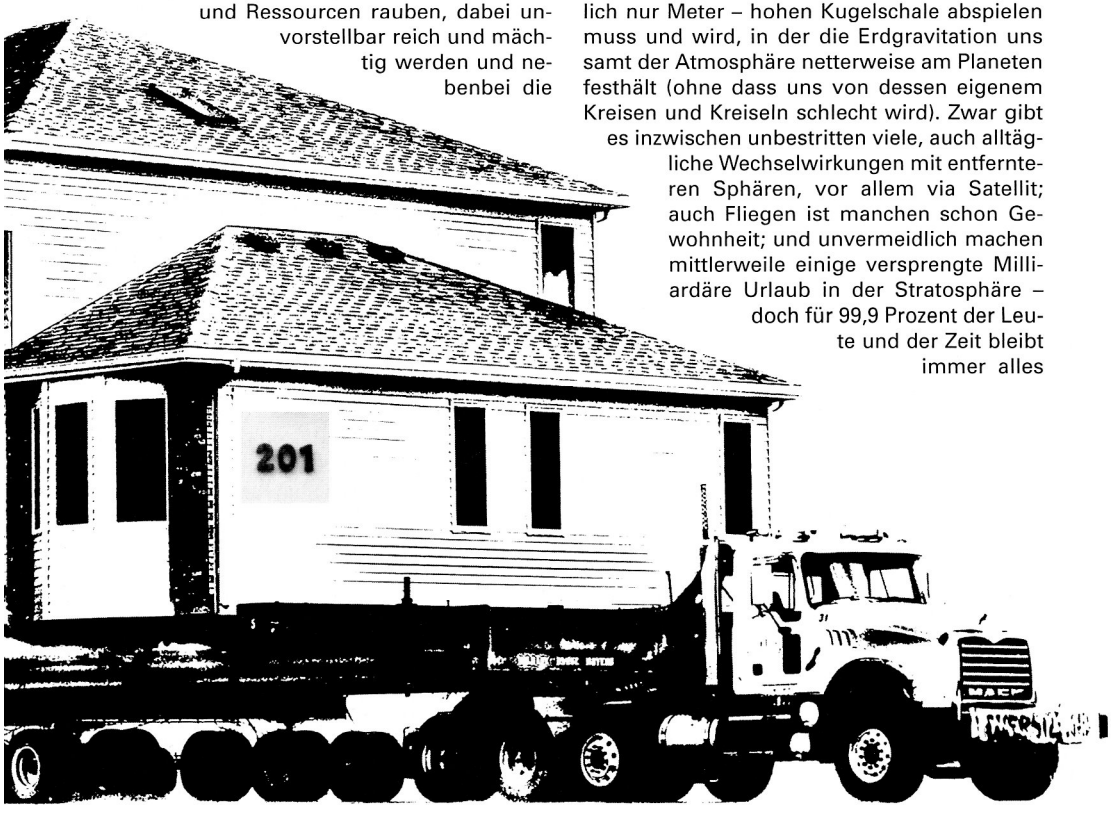
Das war nicht immer so. Marinetti etwa hätte hier noch nirgendwo ein größeres Problem gesehen – und steht damit, bei aller ideologischen Schlagseite und individuellen Überhitzung, durchaus stellvertretend für den modernen Aufbruchseifer insgesamt, wie er sich in seiner ganzen Zuversicht und Breite exemplarisch in den Weltausstellungen bis in die 70er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts präsentiert hat.[10] Sucht man nach dem historischen Bruch, wo die Raumüberwindungseuphorie umfassend in Ernüchterung umschlug, drängt sich – als tragische Peripetie wie von Schiller arrangiert – ausgerechnet der Moment des größten Menschheitssiegs über den Raum auf, nämlich die Mondlandung von 1969. Als hätte es erst des Beweises bedurft, dass man die Erde grundsätzlich verlassen und auf einem anderen Himmelskörper landen kann, um der Menschheit endgültig klar zu machen, um wieviel weiter weg und *wie* unbewohnbar schon der Mars ist, vom Andromeda-Nebel nicht zu reden; dass es also mit der zuvor erträumten unbegrenzten Expansion der eigenen Zivilisation vorerst nichts wird.
Natürlich wurde diese Enttäuschung anfangs noch vom epochalen Jubel überlagert und sickerte – durch die Science-Fiction-Popkultur nach Kräften kompensiert – erst langsam in die breite Wahrnehmung. Und natürlich plant man nach wie vor bemannte Marsmissionen (für in dreißig Jahren, wenn der Staatshaushalt wieder im Lot ist), macht sich redliche Gedanken über Umweltschutz im Weltraum,



sucht wie wild nach Himmelskörpern, wo es Leben geben könnte, und überlegt, wie man eine Raum-Crew, die über viele Generationen unterwegs nach Alpha Centauri wäre, daran hindern könnte, auf halber Strecke ihre Mission zu hinterfragen und (qua Volksentscheid?) zu wenden – alles jedoch im Bewusstsein, dass die bis vor nicht allzulanger Zeit fix eingeplante ›Eroberung des Universums‹ nicht mehr auf der Tagesordnung steht.

Um die Folgen dieses kulturhistorischen Dämpfers zu ermessen, gilt es, sich vorab der Zweischneidigkeit des prometheischen ›Aufbruchs in den Raum‹ zu erinnern: Denn so unbestreitbar dabei einerseits die edelsten Bestrebungen im Spiel waren – den menschlichen Horizont zu erweitern, faszinierendsten Fragen nachzuspüren, und nicht zuletzt: dem All und seinen möglichen Bewohnern in Freundschaft zu begegnen, sie zu achten, ihnen, wo es geht, zu helfen und von ihnen, wo es sinnvoll ist, zu lernen; so unleugbar und davon (quer durch einzelne Personen) schwer zu trennen sind die weniger noblen Absichten: nämlich die Eroberung im engeren Sinn, als Unterwerfung, Fortsetzung des Kolonialismus ins Unendliche, nach dem in Amerika, Afrika und Asien erprobten Prinzip: eventuelle ›Ureinwohner‹ ausrotten und/oder versklaven, vorhandene Schätze und Ressourcen rauben, dabei unvorstellbar reich und mächtig werden und nebenbei die unappetitlichsten Verteilungs- und Gerechtigkeitsprobleme in der jeweils ›alten Welt‹ abfedern: »Jedem Erdenbürger eine Handvoll Extra-Gold vom Mars! Und bevor Sie auf der Erde gar nichts werden, hätten wir noch einen gutdotierten Massa-Posten auf der Venus zu vergeben oder einen gerade frisch entdeckten Meteor, wo Sie sich (sobald Sie die dortige Spezies mit diesem Anti-Opfer-Spray vaporisiert haben) nach Ihren Wünschen installieren können.« Bedenkt man, dass die US-Mondfahrer kurz nach ihrem ersten kleinen/großen Schritt nichts Besseres zu tun hatten, als dem neubetretenen Boden ihre Nationalflagge einzurammen (später musste man dort unbedingt auch Autofahren), so erscheint Gil Scott-Herons Unbehagen über den »Whitey on the Moon«[11] nicht nur aus dessen (›under‹-)irdischer Perspektive nachvollziehbar, sondern genausogut aus jeder denkbaren außerirdischen.

Nun braucht man sich über eine Kolonialisierung des Kosmos' derzeit, wie gesagt, kaum Gedanken zu machen. Umso mehr dagegen über die Effekte, die sowohl ihr reales Ausbleiben als auch die allgemeine Evidenz ihrer (absehbaren) Unmöglichkeit für das Leben auf der Erde hat. Zunächst ist damit unabweisbar klar, dass sich auch weiterhin so gut wie *alles* in der nur wenige Kilometer – lebensweltlich eigentlich nur Meter – hohen Kugelschale abspielen muss und wird, in der die Erdgravitation uns samt der Atmosphäre netterweise am Planeten festhält (ohne dass uns von dessen eigenem Kreisen und Kreiseln schlecht wird). Zwar gibt es inzwischen unbestritten viele, auch alltägliche Wechselwirkungen mit entfernteren Sphären, vor allem via Satellit; auch Fliegen ist manchen schon Gewohnheit; und unvermeidlich machen mittlerweile einige versprengte Milliardäre Urlaub in der Stratosphäre – doch für 99,9 Prozent der Leute und der Zeit bleibt immer alles



erdgebunden, sprich: Was auf der Erdoberfläche nicht geht, geht real *gar* nicht. Und wofür dort kein Platz ist, gibt es real *gar* keinen.
Aber war das nicht schon immer so? Gewiss. Insofern kein Grund zum Lamentieren. Nur spürt die ›fortgeschrittene‹ Menschheit den Phantomschmerz doch weit stärker als zu Zeiten Heraklits oder Maria Theresias, einfach weil man zwischenzeitlich dachte (oder halb verstohlen damit rechnete), es könne bald schon anders sein, man müsse nur noch etwas überbrücken, um dann im Idealfall alles, was auf Erden nicht mehr zu bewältigen ist, erst einmal auszulagern, etwa Arbeitslose auf den Mond zu schicken oder Außerirdischen unsere Castoren als Souvenirs zu verkaufen.
Doch nicht genug, dass es damit nichts wird. Denn wer sagt, dass mit der realen Möglichkeit, unbegrenzt zu kolonisieren, auch die Begehrlichkeit derjenigen erloschen wäre, die dies seit jeher (letztlich seit Genesis 1,28: »bevölkert die Erde, unterwerft sie euch«) so gewohnt sind? Im Gegenteil steht zu befürchten, dass sie ihre Erd-Gefesseltheit, die sie deutlicher und früher spüren als alle anderen, dadurch kompensieren, dass sie den ganzen Expansions- und Kolonialisierungsdruck nach innen lenken: in die letzten ›unerschlossenen‹ Gebiete (Öl unter dem Südpol suchen); in die bislang übersehenen Ritzen der ›erschlossenen‹, wo sich die Ausbeutung beim ersten Durchmarsch noch nicht lohnte, jetzt aber, wo alles leer gepresst ist, doch (in der Kultur gern als Remake); in die Sozialgefüge und die einzelnen Menschen, deren sichtbare oder verborgene Ineffizienz-Reservate aufzuspüren und in die herrschende Effizienzmaschinerie zu überführen sind (»Der Arbeitsmarkt braucht künftig auch die Alten und die Toten.«, »Wir nennen es Arbeit – nämlich alles; bis es wirklich Arbeit ist.«); und nicht zuletzt auch in den virtuellen Raum, wo man das Kunststück fertigbringt, selbst diesen, der doch praktisch unbegrenzt und so vermeintlich unkolonisierbar ist, in hohem Maß zu kolonisieren, indem man die – eben keineswegs unbegrenzte – Aufmerksamkeit der ›User‹ kolonisiert (»Wozu eigene Phantasiewelten, wenn wir Bollywood und *Facebook* haben?«). Durchgängiger Effekt all dieser Bestrebungen: Die Welt wirkt – und wird – kleiner, voller, okkupierter.

Spätestens an dieser Stelle wird es Zeit, den MAPPUS einzuführen. Der MAPPUS ist, auch wenn er sich bisweilen ziemlich pur materialisiert, keine Person, sondern ein dunkler Trieb. Man könnte ihn als den profit+ungleichheitsfixierten Zweig von Schopenhauers Willen definieren oder – populärer – als den inneren Schweinehund der Macht (i.e. des Kapitals). Das erklärt, warum er in der Regel nicht gewählt wird, sondern sich irgendwie von selbst einstellt. Es erklärt ferner, wieso sich mit dem MAPPUS – ob in Wirtschaft oder Politik, ob an runden Tischen oder in uns selber – letztlich nicht verhandeln oder diskutieren lässt. Warum man ihm allein mit Gegendruck beikommt. Und auch, wieso er gleich wieder obenauf ist, wenn der Gegendruck auch nur im mindesten oder für kurze Zeit erlahmt. Um den MAPPUS dauerhaft hinwegzufegen,[12] bräuchte es entweder ein derzeit unvorstellbares Allgemeinniveau an Weltweisheit oder ein Ausmaß an Gewalt, das niemand wollen kann. Auch der MAPPUS ist nicht unbedingt ein Freund von offener Gewalt. Überhaupt bleibt er, zumal in letzter Zeit, am liebsten unscheinbar, im Hintergrund.[13] Und tritt nur in Erscheinung, wenn der Profit+Ungleichheitsfixierung irgendwo Gefahr droht. Dann freilich kennt er keine Gnade, zwängt sich in sein Superheldenkostüm und tut, was immer es braucht und (andere) kostet. Mit dieser Strategie beherrscht der MAPPUS seit den letzten dreißig Jahren die reale Welt und einen großen Teil der virtuellen und diskursiven, ohne auf nennenswerten Widerstand zu stoßen. Glückwunsch, MAPPUS! Doch wir brauchen ihn jetzt erst mal nicht. Trotzdem ist es gut, ihn vorgestellt zu haben, wird er uns doch von nun an immer wieder mal begegnen.

Wenn das Zurückgeworfen- und Angewiesensein auf den eigenen Planeten in den Jahren nach der Mondlandung zunehmend ins Bewusstsein trat, so kam dabei – als weitere Peripetie – erschwerend hinzu, dass es gerade jetzt zum ersten Mal in der Geschichte auch gravierende Probleme mit der Erde selbst zu geben schien: der *Club of Rome*,[14] Herbert Gruhl: *Ein Planet wird geplündert*[15] – ab Anfang der 1970er häuften sich Diagnosen und Warnungen in puncto Verschmutzung, Ressourcenerschöpfung, Überbevölkerung und Klimaveränderung, und bestimmten zeitweilig den Zeitgeist. Wie bei jedem Zeitgeist gab es dabei Übertreibungen, hier vor allem in Form rhetorischer Anschlüsse an die Tradition angstlustvoller Untergangsprophetie, der seit jeher (von der Verdorbenheit der Jugend über die Neutronenbombe bis zum schlechten Wetter) jeder Anlass recht ist. Dies führte – im Verbund mit der unantastbaren Profitfixierung der Großökonomie – dort, wo überhaupt darüber diskutiert werden konnte, zu einer weitgehenden Kulturalisierung der realen Problemlage: einerseits in den Neo-Rousseauismus der frühgrünen Alternativbewegungen (und ihrer Nachfahren bis hin zu Straight Edge oder den Green Anarchists) und andererseits – als Gegen- resp. Überdruss-Reaktion darauf – in die strategische Überaffirmation des Frühpunk sowie den Yuppie-Koks-Zynismus, der vor allem den medialen Mainstream, zumal seit dieser in den 1980ern qua Privatfernsehen dem MAPPUS

überantwortet wurde, wie in einer Zeitschleife bestimmt. Realiter versuchte man derweil, zumindest in den reichsten (oder auf Tourismus setzenden) Zonen, die sichtbarsten lokalen Missstände zu lindern – mit einigem Erfolg bei Flüssen, Wald und Luft, auf globaler Ebene immerhin bei der Ozonschicht. Insgesamt ist freilich nichts geschehen, was – vom Mars betrachtet – darauf deuten würde, dass man die Probleme ernsthaft angehen wolle.[16] Stattdessen wurschtelt jeder nationale oder multinationale MAPPUS weiter vor sich hin, so gut es geht auf Kosten aller anderen – mit dem Effekt, dass die Gesamtrechnung für alle noch rapider steigt. Die dazugehörige MAPPUS-Strategie ist ein Changieren zwischen verständigen Sonntagsreden, dreistem Zynismus und der heimlichen Spekulation, die angelaufene Zeche könne bloß den anderen zufallen (Sankt Florian Prinzip) oder sich durch ein (am ehesten technologisches und/oder göttliches) Wunder still in Nichts auflösen. Was die nationale Öffentlichkeit angeht, ist es dem MAPPUS indes offenbar gelungen (jedenfalls besser als in Frankreich, wenngleich weniger souverän als in Italien), die realen Verteilungs- und Verdrängungskämpfe in verkürzte und beschränkte ›Diskussionen‹ umzuleiten, an denen man, egal auf welcher Seite, nur als Unmensch oder Witzfigur teilnehmen kann (»Wie retten wir systemrelevante Banken?«, »Sarrazin-Debatte«, »Kampf der Kulturen«, »Ist der Sozialstaat noch finanzierbar?«, »Wer wird Deutschlands nächster Dschungelstar?«).

Derweil bleibt die faktische Tendenz seit den Alarmrufen der 1970er ziemlich konstant: Bevölkerungsdichte, Schadstoffausstoß, Energieverbrauch – alles wächst, wenn auch mit charakteristischen Verlagerungen, weiter. Allerdings nicht länger – nicht einmal als offizieller PR-Fake – im Sinne irgendeines Menschheitsfortschritts oder -ziels, sondern bloß so, ›alternativlos‹. Und obwohl ich eigentlich keine Lust habe (und als diskursaffiner, i.e. meist weißer Mittelklassen-Pop-Fan, der sich in erster Linie für Geschmacksfragen interessiert, noch weniger als andere), an diese völlig uncoole – und von entsprechend uncoolen Predigern gefeaturete – Gesamtlage auch nur erinnert zu werden, geschweige denn selbst darauf herumzureiten, komme ich doch immer weniger umhin, ihre schleichenden und offensichtlichen Effekte zu verbuchen.

Was mir – als Wohlstandslandbewohner – die Analyse schwer macht (und beim Verdrängen hilft), ist der vielfach diffuse und ambivalente Zusammenhang zwischen dem auf der Erde im Prinzip vorhandenen ›Lebensraum‹ und seinen Bewohnern. Klar gibt es zunächst einmal die ›objektive‹ Seite:[17] Der bewohnbare Realraum (leider nur sehr in Maßen – via Landgewinnung – dehnbar), definiert ein Nullsummenspiel aus nüchternen Quotienten: Bei ca. 500 Millionen Quadratkilometern Erdoberfläche, von deren ca. 30% Landfläche ungefähr die Hälfte, also ca. 72 Millionen, irgendwie bewohnbar ist, kommt bei derzeit ca. 6,9 Milliarden Erdbewohnern jedem einzelnen eine Fläche von ca. 100 mal 100 Metern zu. Wären die Menschen also gleichmäßig über die bewohnbare Erde verteilt, stünde der jeweils Nächste schon in Rufweite. Um 1650 hätte es – bei etwa 500 Millionen Menschen mit entsprechend je 380 mal 380 Metern pro Mensch – dazu noch kaum gereicht. Bei erwarteten 9,1 Milliarden im Jahr 2050 (jährlich kommen ca. 80 Millionen, also etwa einmal Deutschland, neu hinzu) mit dann jeweils nur noch 89 mal 89 Metern müsste man dagegen schon etwas weniger laut schreien.

Was sagt das? Real so gut wie nichts, denn die Leute stehen nicht einzeln in Quadraten. Und in gleichgroßen schon gar nicht. Doch selbst, wenn sie es täten, stieße man, sobald man einzelne Staaten oder Städte ins Visier nähme, in der Gegenwart auf weitaus größere Differenzen als zwischen den globalen Epochenwerten: von der Mongolei, wo für jeden 800 mal 800 Meter da sind, über die USA mit immerhin noch 180 mal 180 und Deutschland mit 66 mal 66 bis zu Megacities wie Mexiko City, auf dessen Fläche jedem Einwohner nur 8,8 mal 8,8 Meter zukommen.

Sagt das mehr? Zumindest, dass die Varianz, mit welcher Menschen sich im Raum verteilen können, äußerst groß ist: einerseits technisch, durch Raumvervielfachung, per Stapelung und Schichtung: Keller, Tiefgaragen, Unter-/Überführungen, Mehrstockhäuser und Wolkenkratzer; andererseits aber – vielleicht noch mehr – durch individuelle, kulturelle und soziale Anpassung bzw. Unterschiede. Insofern sagen die Zahlenverhältnisse direkt wirklich nichts – was festzustellen wichtig ist, weil demographische Deterministen (sei es, weil sie sich naiv absolut setzen, oder aus taktischen Gründen) häufig dazu neigen, die Anpassungs-, Leidens- und Gewöhnungsfähigkeit des Menschen zu unterschätzen und Katastrophen zu imaginieren, wo man sich nur ein bisschen bescheidener, klüger oder solidarischer organisieren müsste. Umgekehrt neigen klassisch humanistische (i.e. auch viele linke) Diskurse dazu, die Zahlenverhältnisse per se zu tabuisieren und so zu tun, als sei es in jeder Hinsicht irrelevant, ob man auf 800 mal 800 oder 8 mal 8 Metern zu leben hat, solange bloß alle nett zueinander sind.

Dem ist aber offenkundig nicht so. Und da beginnt schon das Diffuse und Ambivalente: Denn selbstverständlich weiß ich, dass Menschen keine Ratten sind, weshalb ich die bösen Experimente, bei denen man eine Ratten-Population in einem begrenzten Lebensraum so lange erhöht, bis schließlich alle übereinander

herfallen und sich zerfleischen, nie auf Menschen übertragen würde und mir jeden diesbezüglichen Vergleich – zumal mit Blick auf finsterste historische Bezüge – mit äußerster Schärfe verbitte. Andererseits ahne und fühle ich, dass Ratten durchaus *nicht ganz keine* Menschen sind, weder genetisch, noch sozial, noch ihren Gefühlen nach. Weshalb ich mir zum einen auch solche Experimente scharf verbitte, zum anderen aber – und wieder mit Blick auf finsterste Beispiele aus der Geschichte – nicht hundertprozentig ausschließen will, dass – im Kleinen wie im Großen – Szenarien möglich sind, wo Menschen sich ähnlich verhalten. Und so evident es mir zum einen vorkommt, dass es bei der Populationsdichte eine – wenngleich sehr ausgefranste – Untergrenze gibt, ab welcher der allergrößte Teil der Menschen gern mehr und näher Andere um sich hätte (und entsprechend gut zu seinen Gästen oder Nachbarn ist), so unvermeidlich scheint es mir zum anderen, dass es eine – wenngleich noch schwammigere – Obergrenze geben dürfte, ab der es für Menschen – selbst bei maximaler Effizienz von Technologie, Gemeinwesen und individueller Anpassung – in jedem Sinne eng wird.

Zugleich ist mir genauso evident, dass es nicht gut ist, viel über diese Grenzen zu reden, geschweige denn sie ›erforschen‹ und damit naturalisieren zu wollen (etwa: »Bis zu einer Erdbevölkerung von 500 Millionen Menschen ist eigentlich alles möglich, empfehlenswert daher ein je nach individueller Vorliebe wahlweise kommunitärer oder eremitischer Anarchismus; darüber – bis 5 Milliarden – repräsentative Demokratien; darüber – bis ca. 9 Milliarden – geht dauerhaft nur Öko-Diktatur, wahlweise kasernenkommunistisch oder fascho-oligarchisch; darüber bloß noch: alle gegen alle.«). Derlei Grenzen überhaupt nur zu erwähnen, macht mir schon Angst und schlechte Laune. Auf der anderen Seite machen mir Diskurse, wo ihre Erwähnung prinzipiell verboten ist, die also absichtsvoll oder naiv weiter so tun, als sei die Erde unbegrenzt oder beliebig oft vorhanden, inzwischen fast genauso große Angst und schlechte Laune, gleich ob sie vom Papst, von turboliberalen Wachstumsjunkies, linken Multi-Kulturalisten, unsichtbaren Komitees oder von Tea-Party-Pionieren kommen, die nicht mehr wissen, gen welchen Westen sie jetzt weiterziehen und welche Neger und Indianer sie noch unterjochen sollen, weshalb sie, anstatt aufzuwachen, lieber zeternd um sich ballern.

Etwas realistischer wird die Diskussion ohnehin erst, wenn man neben der puren Raumquantität auch dessen Qualität ins Spiel bringt – allerdings auch noch diffuser und ambivalenter. Komplexe Gerechtigkeitsfragen tun sich auf: In Katar verbraucht jeder Einwohner ca. 40 Mal so viel Energie wie in Indien, der durchschnittliche US-Bürger bläst im Jahr über 70 mal so viel CO_2 in die Luft wie der durchschnittliche Bürger von Burundi. Weltweit ist der CO_2-Ausstoß inzwischen etwa hundertmal so groß wie vor der Industrialisierung. Große Ungleichheiten allenthalben. Was folgt daraus? »Naja, die Leute in Katar haben halt Glück, dass sie an einem Ort wohnen, wo es so viel Öl gibt, dass sie Energie verplempern können, wie sie wollen. Die Leute in Burundi haben dagegen Pech.« »Naja, genaugenommen hatten zwei, drei Generationen in Katar das Glück, gerade zu dem Zeitpunkt, als das über Jahrmillionen dort akkumulierte Öl plötzlich prominent wurde, zufällig darauf zu sitzen.« »Glück auch, dass sie von den Abnehmern nicht – wie noch wenig früher höchstwahrscheinlich – einfach abgeschlachtet wurden.« »Naja, in Alaska braucht man aber auch mehr Heizöl als in Katar oder Burundi.« »Aber wer sagt, dass man überall, z. B. so weit nördlich, siedeln muss, wenn es so energieaufwendig ist?« »Ach komm, jetzt sind sie ohnehin schon so weit oben in der Kälte und im Dunkeln, wo man (wie in Deutschland) eh bloß arbeiten kann, sonst nix; soll man ihnen also wenigstens die Heizung gönnen.« »Wieso? Sollen sie doch nach Burundi gehen.« »Wieso sollten die sie reinlassen?« etc.

Gleich anhand welcher Beispiele und auf welchem Niveau derlei Ortsgerechtigkeitsdiskussionen geführt werden – sofort wird es diffus und ambivalent. Dabei scheint die ›Lösung‹, wenn man guten Willens ist, ja völlig klar: Alle dürfen – im Rahmen, den der Planet vorgibt – gleich viel Land bewohnen, gleich viel essen, fischen, roden, Energie verbrauchen, Müll und Schadstoff produzieren, Kinder kriegen usw. – wobei die absoluten Werte jeweils an den aktuell vorhandenen Ressourcen und der technischen Entwicklung hängen. »Aber wie geht man mit der objektiv bestehenden Ungleichheit der Orte um? Hat man in der Sahara dasselbe Recht auf Wald wie in Finnland? In Finnland umgekehrt auf Sonne?« Im Prinzip ja, jedenfalls muss es auf lange Sicht um einen Ausgleich gehen. »Wer ist ›alle‹?« Alle, die jeweils gerade leben. »Nur die Menschen oder auch die Tiere, Pflanzen, Felsen usw.?« Nur die lebenden Kreaturen. »Wieso?« Weil, hm ... jedenfalls muss man unter denen irgendwie ein Gleichgewicht, einen Verteilungsschlüssel finden, bzw. eine Art Parlament einrichten, wo alle irgendwie zu Wort kommen. »Auch die schon Ausgestorbenen und Künftigen?« Im Prinzip ja. Obwohl ich zugebe, dass das schwierig ist und man es vor allem jenen, denen es gerade schlecht geht, schwer vermitteln kann. Aber die Gerechtigkeit darf nicht bloß jeweils punktuell sein, sondern soll genauso auch für aufeinanderfolgende Generationen

gelten. Der Planet muss nachhaltig bewirtschaftet werden. »Wieviele Big Macs hätte Karl der Große dann im Verhältnis zu mir essen dürfen?« Dafür muss man Technik- und Lebensstandard-Indizes spezifizieren. »Steht Frauen, Männern, Babys, Alten unterschiedslos dasselbe zu?« Natürlich muss man auch Alters- und Geschlechtsstandards definieren und besondere Bedürfnisse berücksichtigen. »Wer bestimmt die besonderen Bedürfnisse?« Um einen allgemeinen Richtwert herum jeder selbst. »Spielt Leistung dabei eine Rolle?« Tja. »Muss jeder etwas leisten? Etwa soviel herstellen, wie er selber braucht? Auch Luft?« Hm. »Was macht man mit denen, die nichts leisten?« Falsche Frage. »Oder anderen ihren Anteil stehlen?« Oje. »Dürfen die, die weniger verbrauchen, als ihnen zusteht, sich moralisch überlegen fühlen?« Wieso? Oder wieso auch nicht? »Ist es gerecht, wenn Leute mit geringeren Bedürfnissen glücklicher sind als Leute, die zum Glück mehr brauchen? Eventuell auch mehr, als ihnen zusteht?« usf.

Sowie ich, immer besten Willens, neben der rein materiellen, teils schon zu bizarren Konsequenzen führenden Raum- und Güter-Gleichheitsmaxime weitere, vor allem historische, gesellschaftliche und individuelle Differenzen berücksichtigende Faktoren einführe, bis zur maximalen Chance auf individuelles Glück, verwirrt sich die Lage immer weiter. Ständig bin ich gezwungen, inkommensurable Wertigkeiten zu vermitteln: das Recht der Fische gegen das der Fischer, die erhabene Einsamkeit der Steppe (auf welche manche Individuen dort gern verzichten könnten, andere dagegen nie) gegen die pulsierende Belebtheit einer Megacity (dito), die Möglichkeit zum Skifahren (dito) gegen die zum Surfen (dito), die zum Reich- und Berühmtwerden (dito) gegen die, in Symbiose mit der umgebenden Natur zu leben (dito). Ein allen involvierten Kategorien und Beteiligten gemeinsamer, ›gerecht werdender‹ Generalnenner, nach welchem sich eine vernünftige, d.h. nicht rein quantitative Raum- und Ortsgerechtigkeit auf dem Planeten gültig korrelieren ließe, ist, wenn man ehrlich ist, kaum zu erkennen – nicht für die Gegenwart der Menschheit, geschweige denn für das Verhältnis zwischen Generationen oder Arten.

Als Ergebnis meiner – ohnehin gequälten – Einlassung auf das leidige Raumproblem passt mir das überhaupt nicht. Weiß ich doch ganz genau, und sehe täglich, dass der MAPPUS jede sachgegebene Unklarheit und Ambivalenz sofort dazu missbraucht, Gerechtigkeitsansprüche auch dort zu vernebeln und zu verweigern, wo sie lokal vollkommen eindeutig und unabweisbar sind. Als allegorische (und zugleich reale) Veranschaulichung seines Vorgehens drängt sich die Lehrfabel vom SUV im Parkhaus auf, die so geht: »Um der Umwelt nicht zu sehr zu schaden, fahre ich ein kleines Auto. Trotzdem kriege ich in der Stadt natürlich keinen Parkplatz. Also fahre ich zum Parkhaus. Dessen Anzeige sagt ›frei‹. Also fahre ich hinein und suche einen Parkplatz. Finde drinnen aber, auch nach mehreren Runden, keine Stelle, wo ich parken kann. Wieso stand dann draußen ›frei‹? Wenn das Parkhaus doch ›besetzt‹ ist? Plötzlich habe ich die Erklärung: Im Parkhaus stehen jede Menge SUVs, die derart breit sind, dass sie in Wirklichkeit zwei Plätze brauchen. Wenn sie einfahren, zählt die Lichtschranke aber nur einen Neuzugang, sodass das Parkhaus – auch wenn es faktisch voll ist – ›freie Plätze‹ anzeigt. Für mich in meinem kleinen Auto ist die Konsequenz, dass ich ahnungslos hineinfahre, Nerven und Benzin vergeude, ohne Parkplatz wieder abfahren und für die Zeit, die ich mit dieser Frustration verloren habe, schlimmstenfalls noch Parkgebühr bezahlen muss. Die SUV-Fahrer bekommen dafür einen zweiten Parkplatz gratis.« Damit ist die Fabel aber keineswegs zu Ende, denn die eigentliche Pointe ist, dass nicht ich den Diskurs über den damit verbundenen Raumgerechtigkeitsskandal führe, sondern der MAPPUS, der naturgemäß selbst passionierter SUV-Fahrer ist und im Parkhaus mehrere dauerreservierte (Doppel-)Stellplätze beansprucht. Sein offizieller Kommentar lautet: »Jaja, so geht es nicht, wir brauchen einfach größere Parkhäuser, die standardmäßig schon auf SUVs geeicht sind.« Meistens (für die Talkshow) reicht das schon. Wenn ich ihm darauf entgegne: »Das ist schwierig, denn nebenan ist leider alles längst verbaut«, und ihm, als mir klar wird, dass er sich strategisch blöd stellt und die Sache aussitzen will, zuzische: »Du Narr! Das Parkhaus ist die Erde!«, lautet die Antwort: »Jaja, so geht es nicht, wir brauchen einfach größere Parkhäuser, die standardmäßig schon auf SUVs geeicht sind.« Nach drei weiteren Anläufen kommt dann schließlich doch die informelle Antwort: »Selber schuld, was fährst du Trottel auch ein kleines Auto?« Und wenn ich dann sage: »Weil ich die Umwelt nicht zu sehr belasten will«, oder: »Weil ich für ein größeres kein Geld habe«, sagt er: »Siehst du, wir haben halt völlig unterschiedliche Kulturen. Ich bin mehr für Freiheit, du mehr für Beschränkung. Ich respektiere deine Kultur, also respektiere bitteschön auch meine.« Ende der Durchsage. Als nächste Antwort kommt dann schon ein Wasserwerfer.

Es macht mich krank, wenn ich sehe, wie der MAPPUS überall, global wie auf unzähligen lokalen Schlachtfeldern – von Klima- und Weltwirtschaftsgipfeln über die nationale Steuer-, Lohn- und Preispolitik bis hinunter zum Familien-Paschatum – mit seiner Taktik durchkommt. Wobei ihm seine Skrupellosigkeit genauso hilft wie die vermeidbaren Schwächen derer, die er

unterbuttert: ihr Appeasement (»Der MAPPUS könnte schließlich noch viel schlimmer sein.«), ihre Verzagtheit (»Mit dem MAPPUS will ich es mir nicht verderben.«), ihre Dummheit (»Eigentlich hat der MAPPUS recht.«) oder eigene Korrumpiertheit (»Ach, ich wär gern selbst der MAPPUS. Und ein klitzekleiner bin ich auch.«).

Mindestens genauso schlimm jedoch, wenn auch weniger für meinen Gerechtigkeitsinn als für meinen unbedingten Humanismus, ist die Beobachtung, wie sich mit der wachsenden Präsenz der Begrenzungen des Raumschiffs Erde in der Rede über ›den‹ und die Menschen insgesamt eine grundsätzliche Zweischneidigkeit breitmacht. Sicher wissen alle Kant-gebrieften Sonntagsredner immer noch, dass ›der Mensch‹ – und damit jeder einzelne – ein Zweck an sich ist, unbezahl- und unersetzbar, mit einer unverbrüchlichen Würde, die man ihm zwar (unter weitgehendem Verlust der eigenen) durchaus rauben, aber nie zerstören kann. In diesen Chor jedoch mischen sich – teils klandestin, wie eine kaum merkliche Stimmfärbung, teils aber schon laut und schief – gewisse Nebentöne, nämlich Diskurse, wo ›der Mensch‹ primär als Manövrier- und Biomasse, Stör- und Kostenfaktor, Fortschrittsbremse, Umwelt- oder Armutsrisiko, ja Erdschädling und planetarer Hautausschlag,[18] kurzum: als Last erscheint. Und diese Nebentöne sind werktags oft schon lauter als der Chor. Bezogen auf den Einzelnen hält man sich zwar tendenziell noch eher bedeckt, doch jedem, der es wissen will, wird am Rande jeder Artenschutzkonferenz und jedes Rentenbescheids klargemacht, dass er als Toter ebenso wie jeder Nie-Geborene für das Gesamtsystem von Vorteil ist, während jede Neugeburt (»Hurra, wieder ein Zweck an sich!«) eine Gefährdung darstellt, die ihre Bilanz zwischen Kassenbeitrag und Umsatzplus auf der einen Seite sowie Ressourcenverbrauch und Pflegebedürftigkeit auf der anderen erst erweisen muss.

Die Unerträglichkeit dieser Ambivalenz wird dadurch noch gesteigert, dass ich hier nicht, wie sonst, alles dem MAPPUS in die Schuhe schieben kann. Das allermeiste zwar, denn klar: Ohne MAPPUS ginge alles weitaus solidarischer, entspannter und womöglich rationaler zu, die Freiräume für Menschlichkeit wären größer, die Umweltdaten weniger prekär. Allein, wenn ich auf einem dieser Kategorischer-Umwelt-Imperativ-Taschenrechner im Internet (»My Earth Footprint«, »Ökologischer Fußabdruck«) meine Daten eingebe, kommt heraus, dass es, wenn alle so lebten wie ich, bei der momentanen Erdbevölkerung 2,2 Erden bräuchte – was in Deutschland zwar unterm Durchschnitt ist (und für US-Standards geradezu spartanisch), aber doch entschieden mehr, als Erden da sind. Nun könnte ich auch da mit einigem Recht den MAPPUS anklagen, weil er Strukturen schafft, in denen ich meine eigenen hehren Ziele nur unter grotesken Bedingungen (mit dem Fahrrad auf der Stadtautobahn, autonomer Gemüseanbau auf industrieverseuchtem Boden, usf.) erreichen kann.
Aber ist der MAPPUS auch daran schuld, dass ich in einer relativ zu großen Wohnung hause? Dass ich ab und zu Fleisch esse? Dass ich mehr Bücher besitze und Zeitungen konsumiere, als Wald (Papier) für alle da wäre? Hm, indirekt vielleicht selbst daran. Außerdem besteht einer der wesentlichen MAPPUS-Tricks bekanntermaßen darin, alle Schuld stets auf den einzelnen Endverbraucher abzuwälzen, also Vorsicht! Trotzdem muss ich, wenn ich ehrlich bin, doch zugeben, dass es keineswegs der MAPPUS ist, der am direktesten für meine Verstöße gegen den kategorischen Umwelt-Imperativ verantwortlich ist. Sondern *erstens* die verdammte, aber unaufhebbare Begrenztheit dieses blöden Planeten, der sich weigert, weiträumig genug zu sein, um allen einen eigenen Wald mit reichem Baum- und Wildbestand, ein Riesenhaus und einen schönen See mit Motoryacht und trotzdem Trinkwasser zu bieten (wo man wie im Paradies agieren kann, doch im Bedarfsfall mit dem Hubschrauber in zehn Minuten im modernsten Krankenhaus und in der coolsten Disco ist); denn wenn es das für alle gäbe, was ich ja jedem gönne, würde ich mit meinem jetzigen ›Lebensraum‹-Bedarf als mönchischer Asket durchgehen. *Zweitens* aber sind die Leute schuld, die – mehr oder weniger emsig, unbekümmert oder freiwillig – so viele Menschen (inkl. mir) in die Welt gesetzt und vorhandene Ressourcen (teils auf idiotischste Art) aufgebraucht haben, dass der Einzelne jetzt nicht mehr wie früher den Luxus hat, gedankenlos machen zu können, was er will, weil er eh höchstens lokalen Schaden zustande bringt (ein Kaugummi-Papier im Karnutenwald, je nun), sondern für immer kleinere ›Vergehen‹ bzw. immer früher ›global schuldig‹ wird (»Hier steht: ›Rinder-Fürze belasten das Weltklima.‹ Oh Gott, darf ich jetzt überhaupt noch furzen?«). Und da liegt vielleicht die schlimmste Ambivalenz von allen: im Umsichgreifen des menschheitsgeschichtlich bislang unausdenklichen Verdachts, Kinder zu bekommen – nämlich solche, die (was sonst?) ›aus vollen Zügen leben‹ wollen – könne ein asozialer Akt sein. Hängen doch offenkundig sämtliche Tendenzen, die mit dem stillen Schrumpfen meiner 100 mal 100 Quadratmeter einhergehen – und damit der Löwenanteil aller materiellen Ortsverschiebungen der Gegenwart, direkt davon ab. Verdammt! Ich will das nicht. Ich will, dass alle, selbst die schlimmsten Footprint-Sünder, genauso aber auch die Ärmsten, Dümmsten oder Verblendetsten, wei-

terhin so viele Kinder kriegen sollen, wie sie wollen (nicht bloß einheimische Gutverdiener, wie es der nationale MAPPUS scham- und fruchtlos propagiert). Aber ich will zugleich doch keines dieser Kinder sein, und deren Kindeskind schon gar nicht. Genauso will ich, dass jeder ungehindert machen können soll, was ihm beliebt, auch Dragster-Fahren und Weltraum-Urlaub – möchte aber nicht die Folgen dieser Freiheit tragen müssen. *Drittens* und schlussendlich jedoch – und nach allen schäbigen Schuldzuweisungen an andere – ist für meinen planetaren Mehrkonsum bedauerlicherweise niemand anderes verantwortlich als: ich.

Oh, nein.

Bin ich am Ende selbst der MAPPUS?

Ideologisch wohl kaum. Das merke ich z. B. schon an meinem Abscheu vor der Art, wie der MAPPUS jegliche Raum-, Geburten- und Ressourcendiskussion gleich von Beginn an infiltriert und dadurch maximal desavouiert hat: Meint er doch, sobald er – mit Kondomen winkend – sagt: ›Das Boot ist voll‹, de facto stets: ›Die Armen und die ›Anderen‹ mögen bitte über Bord gehen.‹ Und wenn er irgendwo ›mit Rücksicht auf das Ganze und die Zukunft‹ Gürtel enger schnallen will und lässt, dann stets bloß anderen (SUV-Prinzip) – braucht er den eigenen doch nach wie vor zum Peitschen. Ebensowenig falle ich auf die tückischen Verbrüderungsversuche des MAPPUS herein: Raunt er mir etwa vertraulich zu: »Mensch, schau dir diese kopfnickenden Koranauswendiglerner an; findest du es etwa richtig, wenn von denen jeder dreizehn neue kopfnickende Koranauswendiglerner in die Welt setzt, und so ad infinitum?«, merke ich (ganz abgesehen davon, dass das Korankopfnicken selber meist vom MAPPUS, wenn auch seiner wahhabitischen Fraktion, gesponsert wird) sofort, dass er mir (von dem er richtig annimmt, dass ich von kopfnickenden Massen nicht begeistert bin) in Wirklichkeit bloß seinen chauvinistischen genetischen Determinismus unterjubeln will. Nein, was das betrifft, kann ich kaum selbst der MAPPUS sein.

Realiter dagegen ist die Sache überaus verzwickt. Hängt doch offenbar alles vom Standpunkt ab: Denn während diejenigen, die ich als MAPPUS kritisiere, in der Regel weitaus mehr Planeten bräuchten als ich selbst, erscheine ich denjenigen, die weniger Planeten bräuchten, unvermeidlich und zurecht als *Teil des MAPPUS*. Auch hier also eine fatale Ambivalenz, die der MAPPUS – immer schön top-down – auf jeder Ebene taktisch ausnutzt, indem er alle medial-global so miteinander ins Verhältnis setzt, dass er jedem, der mehr als eine Erde braucht und mehr als einen Hungerlohn verdient, stets sagen kann: »Du bist im Weltmaßstab, den ich von nun an auf dich anwende, bei weitem überschätzt. Also beschwer dich bloß nicht über Arbeitszeitverlängerungen, Lohneinbußen, usf.« Mit den anderen, ärmeren, spricht er dagegen – wie über sich selber – gar nicht. So erschafft er eine Welt, in der sich alle, die nicht völlig machtlos sind bzw. wären, schuldig fühlen müssen, selbst der MAPPUS (und er tut es: nachts, allein, und an bestimmten Feiertagen), wobei diese ›Schuld‹ jedoch, nach dem bewährten SUV-Prinzip, desto unverhohlener als Druckmittel gebraucht wird, je geringer sie de facto ist.

Von dieser untergründigen, doch durchaus zielgerichtet fabrizierten Lähmung handelt der Weltbestseller des Westens, den niemand schreiben muss, weil alle ihn heimlich auswendig können. Titel: »Warum der kommende Aufstand nicht kommt«. Kapitel 1: Streiken ist ein Privileg, das nur noch denen zukommt, die selbst (wie Piloten) Teil des MAPPUS sind (sprich: andere erpressen können). Der Rest kann allenfalls mit Selbstmord drohen, was dem MAPPUS aber keine Drohung ist (eher Verheißung). Kapitel 2: Revolutionäres Chaos ist ein Luxus, den wir uns in unserer hyperoptimierten Alles-Dicht- und Just-in-Time-Welt nicht mehr leisten können – und das wissen/spüren/ahnen wir, egal wie dumm wir uns ansonsten (an)stellen. Kapitel 3: Ernsthafte Revolten kann es nur in Populationen geben, die denken, sie hätten nichts mehr zu verlieren, obwohl sie faktisch jung, stark und beweglich sind. Wir dagegen sind im Ganzen überaltert, schwach und festgefügt; und eher als ›Wir haben nichts mehr zu verlieren‹ denken wir ›Wir hätten nicht viel zu gewinnen‹ (selbst wenn wir Hartz IV beziehen). Kapitel 4: Unsere Furcht vor anderthalb Milliarden SUV-fahrenden Chinesen ist inzwischen größer als die Wut auf unseren MAPPUS (gleich wie dieser mittlerweile durchdreht). Kapitel 5: Wozu noch blutige Realrevolten, wenn es zum Austoben doch Talkshows, *Twitter*, Leserforen oder Online-Petitionen gibt? Wissenschaftlicher Appendix I: Warum utopische Gerechtigkeitskritik im globalen Medienzeitalter in ›reichen‹ Ländern nie so hip sein kann wie dystopische Entfremdungskritik, beide aber nie revolutionär werden. Wissenschaftlicher Appendix II: Warum die empörungsfähigen Teile der Elite, die früher Klassenverrat begangen hätten, diesen heute entweder in die Vergangenheit oder ins *Second Life* vertagen oder aber gleich zugunsten eines gleichermaßen ultraegalitären wie ultraelitären Artenverrats überspringen, um auf seiten ›der‹ guten Natur gegen ›die‹ bösen Menschen zu kämpfen.

Wieder ist dem MAPPUS nur zu gratulieren. Hat er es doch geschafft, eine Welt samt dem dazugehörigen Weltgefühl zu installieren, in der Gerechtigkeitskritik – trotz unfassbarer und

weithin offensichtlicher Ungerechtigkeit weltweit und auf so gut wie allen lokalen Ebenen – global kaum revolutionären Schwung entwickeln kann, weil die Utopie einer Welt, in der es nach der Revolution allen besser ginge (außer dem MAPPUS), durch die Dystopie einer Welt ersetzt wurde, in der es fast allen ›noch immer viel zu gut geht‹. So bleibt als maximale Aussicht, einen, noch dazu weitgehend ›selbsterzeugten‹ Mangel etwas egalitärer zu verwalten, auf dem prekären Ist-Stand oder solide in den Kollaps – was nicht gerade Kampfeseifer schürt. Auf Basis dieser allgemeinen Trostlosigkeit konnte MAPPUS innerhalb von drei Jahrzehnten weithin unbemerkt so gut wie sämtliche Gemeinwesen ausplündern (wie ein flüchtiger Blick auf das Verhältnis von privater Vermögensbildung und öffentlichem Schuldenanstieg zeigt) und die Geldflüsse so steuern, dass autonome Gegenstimmen oder -welten nicht mal unbedingt verboten, sondern schlicht ›nicht finanzierbar‹ sind. Goldwert war und ist dafür ein Mainstream, in dem verlässlich umgekehrt proportional zu den realen Verhältnissen ›diskutiert‹ wird, d.h. wenn etwa der geschätzte Steuerbetrug durch Reiche den geschätzten Sozialleistungsbetrug durch Arme ca. um den Faktor tausend übersteigt, wird *letzterer* ca. tausend Mal so oft gefeaturet und skandalisiert wie ersterer (SUV-Prinzip). In dieser Kombination aus ökonomischen und medialen Machtverhältnissen entsteht eine Gesellschaftsformation, in dem eine gestohlene Bulette ›unten‹ ein Kündigungsgrund (wegen Vertrauensverlust), eine dummdreist gefakte Dissertation ›oben‹ dagegen Anlass für Mitleid mit ›menschlicher Schwäche‹ ist, also eine neue, schon national gesehen fatale, global gesehen aber verheerende Form von Feudalismus, worin ein (neo)feudaler ›Sieger‹-Abschaum – in paradoxer Komplizenschaft mit einem (meist nationalen) ›Verlierer‹-Abschaum, den er medial bespaßt und gleichzeitig real pauperisiert – gegen alles, was nicht Abschaum ist bzw. werden will, zu Felde zieht – als cooler oder uncooler Nach-mir-die-Sinnflut-Mob, der im globalen Maßstab durchaus apokalyptische Züge trägt, eines jedoch keinesfalls für sich beanspruchen kann, nämlich ›Schicksal‹ oder ›alternativlos‹ zu sein.

Gut und schön (bzw. schlecht und hässlich), aber was folgt daraus – für mich, der sich dem MAPPUS nicht ergeben möchte, jedenfalls nicht kampflos – in der Frage nach dem Umgang mit dem Raum?
Zunächst muss ich, auf den realen Raum bezogen, der Realität ins Auge sehen, dass es für Fluchten, zum Verstecken oder für den Aufbau jeglicher Art von Eigen- oder Gegenwelt nicht – wie bis vor einiger Zeit (oder in Canada oder Vermont vielleicht bis heute) – irgendwo noch ›freien‹ Platz gibt. Im Gegenteil: Was immer ich an ›Freiraum‹ aufgebe, besetzt umgehend der MAPPUS. Deshalb muss jeder Raum, wo ohne MAPPUS etwas laufen können soll, bewusst erkämpft und auch verteidigt werden.
Wieviel realer Raum jeweils benötigt wird, ist dabei unbedingt zu reflektieren: Denn so anachronistisch es auf der einen Seite sein kann, z.B. ein bestimmtes Haus mit allen Kräften zu verteidigen, obwohl ich für das, was ich erreichen will, gar kein Haus brauche oder nicht weiß, was ich dort eigentlich will, so naiv ist es auf der anderen zu glauben, a) es ginge völlig ohne Ortsanbindung (irgendwo muss ich mit meinem Notebook schließlich hin, zumindest temporär; Dach und Heizung wären auch nicht schlecht), b) ich würde heute immer desto mehr erreichen, je weniger ich mich mit dem realen Raum aufhalte (ein Castor-Transport ist virtuell schwer zu blockieren), und c) Orte seien im 21. Jahrhundert ohnehin kein zeitgemäßer Kampfplatz mehr (für den MAPPUS allemal).

Was die theoretische Reflexion des realen Raums angeht, muss ich prüfen, ob meine Gegenvorschläge zur aktuellen SUV-Raumteilung, wie der MAPPUS sie verfolgt, auf dieser Erde realistisch sind. Wenn ich etwa davon träume, dass alle wie Thoreau leben und ihre eigenen Kartoffeln anbauen sollen (wobei einem bisweilen der Verdacht kommt, die Realität hinter solchen Träumen stelle sich meist so dar, dass die Kommunefrauen solidarisch die Kartoffeln schälen, während der Chef-Pavian dem neuesten Revolutions-Pamphlet den letzten Schliff gibt), muss ich bitteschön dazusagen, wie das in Relation zu bzw. auf der Fläche von Mexiko City ablaufen soll, wenn ich nicht als planetarer Luxus-Aussteiger global zum Teil des MAPPUS werden oder mich dem Verdacht aussetzen will, ich würde, wenn ich an die Macht käme, zuerst einmal neun Zehntel aller Menschen liquidieren. Aber auch sonst ist heute jede Utopie, die der realen Raumverteilungsfrage unter den aktuellen globalen Gegebenheiten ausweicht (und sei es, weil sie aus einer Zeit stammt, wo diese noch kaum zu erahnen waren), leider bestenfalls Science Fiction.

Wie aber steht es um konkrete Strategien für einen ›progressiven‹ Umgang mit dem Raum? Der erste progressive Akt besteht wohl darin, sich darüber klar zu werden, dass ›der Raum‹ nichts ist, worüber man in toto sinnvoll reden kann. Zu unterscheiden sind: der reale Raum einerseits sowie alle übrigen, i.e. kulturellen, virtuellen, imaginären usw. ›Räume‹ andererseits. Diese Unterscheidung entweder einzuebnen oder sich auf eine ihrer Seiten zu fixieren, führt jedesmal unweigerlich in eine Raumfalle, nämlich entweder zu diffusem metaphorischem Gerede (mit Tendenz zum Regressiven)

oder wahlweise zu bedeutungslosen Orten oder ortlosen Bedeutungen. Worauf es also ankommt, ist das – oft extrem komplexe, weil lebendig-dynamische – Wechselspiel zwischen den verschiedenen Ortssphären: Prozesse ein- oder gegenseitiger Aufladung oder Entwertung, Bindung, Lösung und Verwandlung (daher die zahlreichen diffusen ›Orts-Dialektiken‹: Je weiter man sich aus der realen Ortssphäre verabschiedet, desto fixer ist man meist an einen konkreten Ort gebunden; je mehr Möglichkeiten ein realer Ort bietet, umso stärker die Tendenz, sie nicht zu nutzen; je ›einzigartiger‹ Orte sich inszenieren, desto austauschbarer werden sie, etc.).

Die komplexen Strukturen der meisten Ortsverschiebungen sind auch deshalb schwer zu erfassen, weil die Alltagsrede, indem sie von konkreten Orten fast immer zugleich zu weit und zu eng oder überhaupt auf anachronistische Weise spricht, sie systematisch verfehlt: Streng genommen ist ein ›konkreter Ort‹ – in der lebensweltlichen Perspektive, die hier einzig interessieren kann – nichts anderes als das *immobil Einmalige* an einem bestimmten Punkt (bzw. in einem bestimmten Bereich) eines – sei es realen oder idealen – Raums, also das, was ich nicht woanders finden oder dorthin mitnehmen kann. Die Alltagssprache nimmt es aber nie so streng: Wenn ich von (›meinem‹) ›Remscheid‹ rede, schleppe ich dabei einerseits viel ein, was zwar (für mich) ortsindividuell, aber gar nicht ›örtlich‹ im Sinne von direkt geographisch oder landschaftlich definiert ist (z. B. Stimmungen, Personen, Dialekte, soziale Verhältnisse, Erlebnisse, Gerüche, Geräusche), andererseits aber auch viel zwar im engen Sinne geographisch Bestimmtes und Vorhandenes, was jedoch gar nicht wirklich ortsindividuell ist (etwa ein Kreisverkehr, der dort – baugleich und für mich identisch wie in vielen anderen Städten – steht). Noch mehr wenn ich von ›meiner Lokalzeitung‹ oder *StudiVZ* als konkreten ›kulturellen Orten‹ rede: Nicht alles bzw. kaum etwas daran ist im engen Sinne örtlich definiert, und vieles ›dort‹ gibt es an anderem Ort so auch. Hinzu kommt, dass die historische Tendenz im Ganzen wirklich dahin zu gehen scheint, immer mehr Dinge und Qualitäten an immer mehr Raumpunkten identisch verfügbar oder transportabel zu machen, was einerseits den Freiheitsgrad relativ zum je aktuellen – und in der Summe zu jeglichem – konkreten Ort erhöht (›strategische Ortstranszendenz‹), andererseits jedoch dessen Einmaligkeit mindert oder gar zerstört. Umso leichter geschieht es mir unterdes, das Einmalige, was den konkreten Orten trotzdem noch immer eignet oder eignen kann, derart zu ignorieren, dass es mir entweder – als anwesendes Übel – auf die Füße fällt oder mich – als abwesendes Gut (inkl. jenes Mindestmaßes an Heimeligkeit und Orts-Geborgenheit, das selbst der coolste Überflieger auf die Dauer kaum entbehren kann) – ein extrem verarmtes Leben führen lässt.

Die Diagnose und Skandalisierung dieser allgemeinen Orts- und Raumverarmung ist – als Entfremdungskritik – das (geistes-)luxuriöse Komplement zur (material-)mangelinduzierten Gerechtigkeitskritik am MAPPUS – und zugleich die erste denkbare Strategie zu einem ›progressiven‹ Ausgang aus der Raumfalle. Ich komme dahin rasch, indem ich einfach alles, was mir zuvor bloß im Augenwinkel flimmerte, in den Fokus rücke und nun nicht mehr davon absehe: Die Wirklichkeit erscheint mir dann als Un-Welt voller Un-Orte, worin der MAPPUS alle Freiheit, alles Lebendige und alles Glück flächendeckend seinem Profit- und Privilegienwahn geopfert hat, zum Teil sogar im Einverständnis mit den Opfern. So weit, so arg – und bis zu gewissem Grade kaum bestreitbar. Die Frage ist freilich: Wie flächendeckend? Und: Bis zu welchem Grad genau? Und, davon abhängig: Wie verhalte ich mich dazu? Ist die Entfremdung so total, dass ich kein Zurück und keinen Ausweg mehr sehe, reagiere ich mit einem Radikalismus, dem es – vor allem anderen – darum geht, das Bestehende zu zerstören: Ich will den MAPPUS fliehen sehen, aus seinem brennenden Palast! Was danach passiert, ist mir egal, es kann sowieso nicht schlimmer sein. Diese Haltung kann, wo ich real involviert bin, entweder Ausdruck äußerster Verzweiflung sein (und manchmal wirklich der einzige Weg, einen besonders zähen MAPPUS loszuwerden), oder aber eine Form von Nihilismus, die sich von der kühl-verschlagenen, auf Machtmaximierung in der eigenen Lebenszeit berechneten des MAPPUS letztlich nur durch ihren hitzigen, auf kurzfristige Entäußerung geeichten Vitalismus unterscheidet. Bin ich dagegen real nicht involviert, sondern bloß Zuschauer, handelt es sich eher um einen ästhetizistischen Radical Chic, der auf akademischen Kongressen die Weltrevolution predigt und – solange im Hintergrund der jeweilige *ARD*-Brennpunkt läuft – Solidaritätsadressen an die Aufständischen in aller Welt verschickt, aber keinerlei Idee hätte (auch gar nicht wissen will), was er vierzehn Tage später mit zwanzig realen tunesischen Flüchtlingen anfangen sollte. Der herostratische Umsturzfuror ist dann eher ein intellektuelles Bonusfeature, das ich mir zwischen zwei *South Park*-Folgen gönne. Falls es mir nicht ohnehin (in Analogie zum Loser, der sich tagsüber im Privatfernsehen versichert, dass es noch größere Loser gibt) bloß darum geht, mich meines inneren Reichtums relativ zu einer rundum als entfremdet und verarmt erfahrenen Außenwelt zu vergewissern bzw. die retrospektive Vereigentlichung meiner eigenen

Lebensspur voranzutreiben: »Ich bin noch *richtig* gereist, habe noch *wirklich* Grenzen überschritten, *wirklich* neue Orte erkundet und erschaffen, mich noch *wirklich* verirrt, in *richtigem* Wasser gebadet, *reines* LSD genommen, *realen* Sex (mit Düften und Haaren) gehabt, *Live*-Konzerte gesehen, *echte* Häuser besetzt, durfte noch *richtige* Fehler machen, die noch *vergessen werden* konnten, durfte *wirklich* abtauchen, etc. – heute, in dieser abstiegsängstlichen, geschrumpften Glasbaustein-Welt, macht das ja keiner bzw. geht das ja alles gar nicht mehr.« (»Nicht einmal mit meiner zusammengepasteten Dissertation und meinen Teenie-Prostituierten komme ich mehr durch!« – stimmt plötzlich selbst der MAPPUS als Entfremdungskritiker mit ein.)
Halte ich die Ortsentfremdung dagegen für zwar gravierend, aber doch graduell, womöglich behebbar, bietet ihre Analyse mir die Basis einer umfassenden Kulturkritik, die emphatisch darauf hinweist, dass ich auf der Erde immer noch mehr sein kann als ein Display- oder Stöpsel-Zombie. Aus der larmoyanten Selbstbeweihräucherung von eben werden solcherart etwas sympathischere und konstruktivere Sätze wie: »Die Chance, heute mehr gereist zu werden als zu reisen, mag höher sein als vor so und so vielen Jahren, doch besteht deshalb, sofern ich heute neue Orte entdecken will, kein Grund, mich damit abzufinden oder im Geringsten weniger zu wollen als das Wunderbare, was immer noch geht.« Im besten Fall weiß solche Anti-Entfremdungs-Raum-Kulturkritik – als Anwältin der berechtigten ›höheren‹ Interessen des Individuums in der aktuellen Welt – sogar, dass sie die Gerechtigkeitskritik in keinem Punkt ersetzen kann, vielmehr achtgeben muss, nicht allzu sehr mit ihr zu kollidieren.

Dass Orts-Entfremdungskritik in den reichen Ländern derzeit Konjunktur hat, ist ebenso verständlich, wie dass dies nicht die einzige Strategie im Umgang mit dem Raumproblem sein kann. Einige weitere – vielleicht die wichtigsten – Strategien sind: gezielte Schrumpfung, wehrhafte Sesshaftigkeit, Mobilität bzw. Nomadentum sowie Virtualisierung, sämtlich in verschiedenen Modi und Graden. Bevor diese zum Abschluss kurz skizziert werden sollen, ist festzuhalten, dass es sie jeweils in einer primär selbstbestimmten sowie in einer primär fremd-, nämlich vom MAPPUS bestimmten Variante gibt und dass ihre progressiven Potentiale notwendig nur in der ersteren (und Abwehr letzterer) liegen können, selbst wenn beide im realen Vollzug oft schwer zu unterscheiden sind. Ferner gibt es sie jeweils in einer temporären und in einer finalen Ausprägung, wobei erstere meist die klügere, letztere die heroischere ist.

Zur Schrumpfung: Sich vom MAPPUS nicht wegschrumpfen zu lassen, ist schwer genug.[19] Absichtlich zu ›schrumpfen‹ – nicht wörtlich, inkl. Schuhgröße, sondern dem beanspruchten Lebensraum und -radius nach – kann einerseits moralische Entlastung gewähren (asketische Ataraxia), temporär aber auch taktische Vorteile im Kampf gegen den MAPPUS bringen (der selbstgeschrumpfte *kulturelle* Raum ist übrigens die Nische) – auch wenn das günstige Stadium der Unsichtbarkeit inzwischen schwerer zu erreichen ist als früher. Die Selbstschrumpfung indes zum Telos zu erheben, hilft – selbst wenn am Horizont der Traum von einer Erde mit 150 Milliarden friedlichen und glücklichen Bewohnern schlummern mag – im Endeffekt dem MAPPUS.

Für die wehrhafte Sesshaftigkeit gilt in vielem ähnliches: Natürlich wird der MAPPUS versuchen, mich – gerade wenn ich ihm keinen Profit abwerfe – alsbald festzusetzen, final, an einem Ort, wo ich ihn möglichst wenig störe. Und natürlich kann es darum nicht gehen. Mich jedoch aus eigenem Entschluss auf einen bestimmten – realen oder kulturellen – Ort zu konzentrieren (zwangsläufig zuungunsten anderer), diesen dafür aber so autonom zu gestalten und so wirksam zu schützen, wie ich es freischwebend an keinem einzelnen Wechselort je könnte, kann – für mich selbst wie als Anlaufpunkt für verbündete Nomaden – einen entscheidenden Gewinn darstellen. (Warum müssen autonome Zonen immer temporär sein?) Als Maxime folgt daraus, dass ich mir, je langfristiger bzw. finaler ein solcher Entschluss angelegt ist, desto genauer vorher überlegen sollte, welche Sphäre oder welchen Ort ich anpeile. (Für die Praxis ist dieser Ratschlag freilich witzlos, weil solche Orte meist spontan entstehen und derlei Reflexion in aller Regel erst in einer Phase einsetzt, wo es dafür bereits zu spät ist.)

Mobilität und Nomadentum sind zweifellos die Raumstrategien, die der MAPPUS in den letzten dreißig Jahren am schlimmsten kooptiert hat. War »mobilisiert zu werden« noch nie besonders lustig – am ›mobilsten‹ waren in Deutschland so gesehen bislang die Nazis –, ist auch die ›Mobilität‹, die seither jeder deutsche Kanzler (i.e. Autokanzler) seinen Mitbürgern und Mitbürgerinnen als ›Freie Fahrt für freie Bürger‹ andient, mittlerweile weitgehend zum Zwang mutiert, jede noch so entfernte Arbeitsstelle dankbar annehmen und jede noch so entfremdete Dienstreise jauchzend (wie einen Paradiesurlaub oder eine Alexander-von-Humboldt-Entdeckungstour) antreten zu müssen. Sicher, nach wie vor ist Immobilität deshalb nicht besser. Aber es sollte doch inzwischen klar sein, wie ausschließlich in diesem Punkt alles an der Selbstbestimmtheit hängt: des

Radius' bzw. Ziels, des Grundes, des Zeitpunkts, der Dauer, der Frequenz und des Transportmittels.
Weitgehend unabhängig davon schleppt die technische Entwicklung (zumal in der Hand des MAPPUS) folgende Ambivalenzen ein: Je schneller, höher, weiter und öfter man reist, desto monströser wird der ökologische Fußabdruck und desto panischer die Überwachung. Unbemerkte Ortsveränderungen sind unterdessen nur noch auf dem Stand der vorletzten Epoche möglich. Ferner ist die Erlebnisintensität von Mobilität der Tendenz nach umgekehrt proportional zu deren realem Umfang. So wie im Museum die Bilder fixiert und der Betrachter in (selbstbestimmter) Bewegung ist und im Kino die Bilder in Bewegung und der Betrachter fixiert, beides zugleich jedoch, d. h. bewegte Bilder vor einem bewegten Betrachter, obschon technisch möglich, wenig spezifischen Mehreffekt bringt (wie museale Videokunst meist unfreiwillig zeigt) und sich deshalb generisch nie recht stabilisiert hat, schwappt auch die Erfahrung von Geschwindigkeit und Freiheit der Bewegung, so großartig und unverzichtbar sie, vor allem anfangs, ist, nie über ein gewisses Level – und flacht auf Dauer ab. Derart bleibt sowohl die reale wie die erlebte Ortstranszendenz stets relativ. Und so fruchtbar es gegebenenfalls sein kann, sie zu steigern, so fruchtlos ist es, sie zu verabsolutieren.

Das Nomadentum – als avancierte Raumstrategie, die mit dem beschwerlichen Leben vormoderner Nomaden kaum etwas zu tun hat – ist, von Situationismus und Dekonstruktivismus zeitweise extrem hip propagiert und entsprechend Jahrzehnte lang als zentraler Glaubensartikel des Pop-Katechismus akut (»Territorialisierung – pfui; Deterritorialisierung – hui«), quasi der intellektuelle Luxuszwilling der Mobilität: Inbegriff von Ungebundenheit, Neugier und Entdeckerfreude, die sich auf produktive Art nie festnageln lässt; außerdem auch für den MAPPUS kaum zu orten, weil immer schon woanders. Ihre Crux besteht darin, dass ihre Leichtigkeit zwar gigantische (wiewohl flüchtige) Spektakel-Erfolge begünstigt, aber fast zwangsläufig mit Einbußen an längerfristiger, zumal realer Schlagkraft einhergeht, auch an Verbindlich- und Verantwortlichkeit. Ihre historische Tragik ist es indes, dass der MAPPUS sich gar nicht erst lang damit aufhalten musste, einzelnen hyperflinken und -gewitzten Subversionsnomaden nachzuspüren, sondern das Modell gleich als Ganzes für seine globalisierte Turbo-Ökonomie umfunktionieren, sprich: den systemkritischen Anarchismus von unten zu einem systemstützenden Anarchismus von oben verkehren konnte – welcher, analog zur Mobilität (und selbst für seine prominentesten Agenten), alsbald Züge fremdbestimmten Zwangs annehmen musste. Eine weitere Tragik ist, dass die übriggebliebenen Subversions-Nomaden heute von Überwachungskamerabildausschnitt zu Überwachungskamerabildausschnitt schweifen und dabei – auch im Internet – eine Datenschnur hinter sich herziehen, die der MAPPUS bei Interesse nur aufzunehmen und zu sich heranzuziehen braucht, um den revolutionären Nomaden damit fesseln oder aufhängen zu können.
Trotzdem ist auch diese Strategie mitnichten überholt, sondern so unverzichtbar wie auch vor dem Hype schon. Nur müsste sie auf eine Weise neu erfunden werden, die den veränderten Bedingungen Rechnung trägt. Diese Modifikationen en detail zu diskutieren wäre indes öffentlich ohnehin nicht sinnvoll. Und so ist von den ernstzunehmenden Subversionsnomaden, die es aktuell noch geben mag, auch konsequenterweise nichts zu sehen.

Bleibt als letztes die Virtualisierung, wohinter sich ein ganzes Bündel unterschiedlichster Strategien verbirgt: Viele ihrer progressiven Tendenzen korrelieren im Realen mit der selbstgewählten Schrumpfung, nur dass der Raum eben subjektiv nicht verkleinert, sondern ontisch verlagert und damit subjektiv in aller Regel unermesslich erweitert wird. Hier liegt das utopische Potential der Virtualisierung: Erlaubt sie mir doch, in der realen Welt kaum mehr zu stören und weitgehend unangreifbar zu werden, während mein Handlungs- und Gestaltungsspielraum in der virtuellen im Grunde unbegrenzt ist. Würde sich die virtuelle Sphäre wirklich, wie Flusser träumt, »ontologisch in nichts vom gegebenen Lebensraum unterscheiden«, gäbe es keinen Grund, nicht für immer dorthin auszuwandern und die elysischen Freuden der Nähe zum existentiell Begehrten zu genießen. Aber erstens bleibt der Virtualist, wie ein Helium-Luftballon, entweder irgendwo mit der Erde, sprich: realen Welt, vertäut, oder er steigt so hoch, bis er zerplatzt; und zweitens erwachsen die größten Wunder und Stärken der Virtualität lebensweltlich in der Regel nicht daraus, dass ich sie purifiziere und mich nur noch dort aufhalte, sondern als möglichst effektiv verzahntes Wechselspiel von (aus realen Bedürfnissen oder Problemen motivierten) virtuellen Exkursionen *und* anschließenden (immer bloß partiellen und gebrochenen, aber doch wirksamen) Rückführungen ins Reale. Nicht ob ich als real Reicher oder Armer, Geborgener, Fliehender oder Gelangweilter die virtuelle Sphäre betrete, ist entscheidend, sondern a) ob ich dort eine gute Zeit habe (ohne dass mir das Reale währenddessen um die Ohren fliegt), und b) ob ich sie – in jedem denkbaren Sinne – reicher bzw. besser gewappnet wieder verlasse. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die neuen Virtual Realities nicht

grundsätzlich von ihren – sämtlich noch vorhandenen und begehbaren – Vorläufern, den individuellen Phantasien und Träumen, (kindlichen) Abenteuerspielen, Erzählungen und Büchern, Gemälden, Popstarpostern, Comics, Filmen oder Brieffreundschaften – auch wenn diese medientheoriegeschichtlich stets retrospektiv der ›Realität‹ zugeschlagen und posthum auratisiert werden.

Neu ist dagegen die Geschwindigkeit bzw. Optionsgleichzeitigkeit des Zugriffs auf die verschiedensten virtuellen Areale, die Möglichkeit, über weite Realräume hinweg in *real time* virtuell miteinander zu interagieren, sowie die Tendenz, sich der sinnlichen Mannigfaltigkeit der realen Welt immer weiter anzunähern: durch Multimedia, 3D, Super-Surround-Sound, Riesen-Flachbildschirme, Cyberhandschuhe usw. – mit dem Effekt, dass sich die Erfahrungssphäre bisweilen doch so weit ins Virtuelle schiebt, dass die Rückübertragung ins Reale gar nicht oder nur fiktiv gelingt bzw. einfach aus dem Blick verloren wird (Pop von Avataren für Avatare, Plattensammeln = *Discogs*, Sex = *YouPorn*, usw.).

Das erklärt bis zu gewissem Grad die gleichzeitige Tendenz, sich auch mit immer kleineren Displays und immer abstrakteren Inputs zu begnügen, wenn sie nur aus der Realmisere hinausführen. Der restliche Teil der Erklärung liegt darin, dass die kleinen Gadgets einem die Chance zur ständigen Symbiose von realer und virtueller Mobilität eröffnen oder doch zumindest vorspiegeln. Was das in der Summe für Effekte hat, ist bislang völlig unklar: Ob eventuelle Präsenzverluste in der Realwelt, die ja ihrerseits ambivalent sind (»Schade/Ein Glück, dass Karin jetzt immer twittert, wenn ich bei ihr bin.« »Schade/Ein Glück, dass ich von Hendrik nichts rieche, wenn ich mit ihm chatte.«), sich mit den eventuellen virtuellen Gewinnen die Waage halten oder nicht, und auf welche Seite diese gegebenenfalls kippt; ob die aktuelle Tendenz in Richtung virtuelle Nähe-Lagerfeuer (meine globale Special-Interest-Newsgroup) plus reale Ortskontingenz (ich in Tokyo, du in Rom, oder auch: beide in Rom oder Tokyo, völlig egal – bitte nur nicht in Darfur) anderen denkbaren, ›realeren‹ Nähe-Konfigurationen, etwa einer Interessenaufgliederung nach Städten (Hardrockhausen, Dubstephausen, Gotchahausen und Anna-Seghers-Lesezirkelhausen – mit den je entsprechenden Einwohnerzahlen, aber ohne den Real-Spam heutiger entdifferenzierter Metropolen, also in größter Konzentration und mit kürzesten Wegen, allerdings auch völlig monomanisch) insgesamt vorzuziehen ist; ob die tendenzielle Aufhebung der ›natürlichen‹, implizit meist auch kulturellen Ortsbeschränkungen, die das, was früher ein ›blöder Joke unter Kumpels‹ gewesen wäre, heute via *Twitter* blitzschnell zum weltweiten Aufreger, Verhaftungsgrund oder sozialen Selbstmord werden lassen kann, aber auch das, was früher ein isolierter Aufschrei geblieben wäre, zum flächendeckenden Signal zum Sturm auf den MAPPUS, ob diese ›Entfernungsunsicherheit‹ also letztlich in eine unfreiere oder freiere, und im schlimmeren Fall eher in eine paranoide, tugendterroristisch überregulierte oder in eine exhibitionistische, lasterterroristisch unterregulierte Welt einmündet, und wie schließlich der MAPPUS bei alledem mitmischen (bzw. daran zu hindern sein) wird – all das scheint derzeit völlig unabsehbar. Sich weiterhin um seinen realen Ort zu kümmern, bleibt indes einstweilen notwendige Bedingung für alles andere. Sie zur hinreichenden machen zu wollen, bleibt dagegen nach wie vor ein sicherer Weg zu Ideologie und Regression.

Anmerkungen

1 Zit. nach: Christa Baumgarth: *Geschichte des Futurismus.* Reinbek 1969, S. 26

2 Vilem Flusser: »Räume«, in: Jörg Dünne / Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt a. M., S. 281 f.

3 Ebd, S. 283

4 Vgl. ebd, S. 278 ff.

5 Ebd, S. 283

6 Vgl. Wendelin Strubelt (Hg): *Der gebändigte Raum. Bilder und Texte zur Raumnutzung in Deutschland.* Fotos v. Jürgen Hohmuth, Tübingen 2010

7 Oswald Wiener in einer auf dem Symposium *Innenschau* in Mürzzuschlag 2010 – im Zusammenhang mit seinen Aufsätzen zum Naturalismusproblem »Von der Freiheit eines Grizzlybären« und »Wahl eines Wortes«. In: O. W.: *Literarische Aufsätze.* Wien 1998, S. 109 f. bzw. S. 111 f. – getätigten mündlichen Erläuterung zu seinen Aufbrüchen in ferne, unentdeckte Erdgegenden seit den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts.

8 Vgl. Comité Invisible: *L'Insurrection qui vient.* Paris 2007; dtsch.: *Der Kommende Aufstand.* Hamburg 2010, passim

9 Vgl. Florian Rötzer: »Zwei Quadratmeter Wohnraum braucht der Mensch«, in: *Telepolis* (14.1.2011)

10 Vgl. stellvertretend etwa: Andrew Garn u. a.: *Exit to Tomorrow.* New York 2007 (dtsch.: *Weltausstellungen. Architektur Design Graphik.* München 2008); zu den Parallelen in der Counterculture vgl. Alastair Gordon: *Spaced out. Radical Environments of the Psychedelic Sixties.* New York 2008

11 Gil Scott-Heron: »Whitey on the Moon«, auf der LP: *A New Black Poet. Small Talk at 125th and Lenox*, Flying Dutchman 1970

12 Vgl. Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*, Bd. 3. Berlin 1987, S. 277

13 Ausnahmen wie die burleske Phallokratie in Italien bestätigen die Regel.

14 Vgl. stellvertretend Donella H. Meadows / Dennis L. Meadows / Jørgen Randers / William W. Behrens III: *The Limits to Growth.* London 1972 (dtsch.: *Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit.* Stuttgart 1972

15 Herbert Gruhl: *Ein Planet wird geplündert. Die Schreckensbilanz unserer Politik.* Frankfurt a. M. 1975; vgl. als Update ferner: Reymer Klüver (Hg.): *Zeitbombe Mensch. Überbevölkerung und Überlebenschance.* München 1993

16 Vgl. dazu die Aktualisierungen des Club-of-Rome-Berichtes: *Beyond the Limits* (1992) sowie *The 30-Year-Update* (2004)

17 Alle folgenden Daten aus: *Der Fischer Weltalmanach 2011. Zahlen, Daten, Fakten.* Frankfurt a. M. 2010

18 Am eindrücklichsten vielleicht in animierten Graphiken zur sukzessiven Ausbreitung von Megacities.

19 Vgl. etwa Genesis: »Get 'em out by Friday«, auf: *Foxtrott*, Charisma 1972

DIE JUGEND VON HEUTE

DARIUS (11) UND PAUL (12) ZUM THEMA MUSIKKONSUM VON JUGENDLICHEN HEUTE

[testcard] In welcher Form lernt ihr neue Musik kennen?
[Darius] Aus dem Internet und von meinen Eltern.
[Paul] Manchmal kaufe ich mir CDs oder Platten.
[Darius] Ich schaue bei *Youtube* rum. Meistens suche ich nach Bands, die ich kenne, was es von denen alles so gibt.
[Paul] Ich bekomme von Freunden Neues gezeigt. Selber suche ich bei *Youtube* nicht, da wüsste ich gar nicht, wonach ich suchen soll. Man müsste eigentlich immer sofort notieren, was man suchen will, wenn man einen Tipp bekommt, sonst vergisst man das ja wieder.

Wenn ihr euch CDs kauft, seid ihr dann in eurem Freundeskreis eher die Ausnahme?
[Darius] Ich kaufe keine CDs, weil ich mir die Musik auch übers Internet besorgen kann.
[Paul] Nee, da haben schon auch noch andere CDs, aber meistens wird runtergeladen, und dann eher so einzelne Lieder und keine ganzen CDs.

Wenn ihr euch Sachen runterladet habt ihr ja keine Cover und Beihefte dabei, ist euch das egal?
[Paul] Cover und so ist zwar schon cool, aber nicht so wichtig, ich schau mir auch nicht meine Plattencover an.

Geht ihr auf Konzerte?
[Paul] Ich gehe gerne auf Konzerte, aber man muss es sich halt leiten können und man muss frei haben. Das gute an Konzerten ist, man sieht die Musiker und steht in der Menge.
[Darius] Ja, schulfrei ist wichtig, Ferien und so. Auf Konzerten hört man gemeinsam Musik, das ist cool. Ich war auf dem *Open Ohr*-Festival.
[Paul] Da war ich auch und bei der Youngblood Brass Band und bei so doofen, langweiligen Konzerten.

Glaubt ihr, dass eure Kinder, falls ihr denn mal welche haben solltet, noch Tonträger haben werden, wie wir sie heute kennen?
[Paul] Nein, glaube ich nicht.
[Darius] Ich glaube schon, dass die noch CDs haben.
[Paul] Ich glaube eher Platten als CDs, die werden völlig aussterben. Aber in der Zukunft wird wohl das meiste runtergeladen.

Sollte Musik, die man sich runterlädt, kostenlos sein?
[Paul] Für mich wäre das besser, aber dann würde wohl niemand mehr Musik machen, weil dann ja niemand mehr was verdient, nur noch mit Konzerten und so.
[Darius] Dann gäb's nur noch alte Musik.
[Paul] Ja, nichts neues mehr und das wäre ganz schön langweilig.

TONTRÄGER

as = Antonia Schmid
bb = Birgit Binder
bm = Benjamin Moldenhauer
cj = Christoph Jacke
cw = Chris Wilpert
db = Daniel Beskos
ha = Holger Adam
hp = Hans Plesch
jk = Jochen Kleinhenz
mb = Martin Büsser
mr = Matthias Rauch
ms = Mick Schulz
mw = Michael Wehren
ir = Ingo Rüdiger
it = Ingo Techmeier
sg = Steffen Greiner
tb = Thomas Blum
tp = Tobias Prüwer

CHRISTIANE RÖSINGER
Songs of L. and Hate (LP/CD)

Christiane Rösinger, markante Stimme und Herz der Lassie Singers und ihrer Nachfolgeband Britta, hat ein Soloalbum veröffentlicht. Das heißt, Texte, Gesang und Akustikgitarre sind von ihr, während Andreas Spechtl von der österreichischen Band Ja, Panik alle anderen Instrumente spielt – E-Gitarre, Klavier, Schlagzeug und Mundharmonika –, zuweilen mitsingt und für die Arrangements verantwortlich zeichnet.
Schon mit dem Titel schreibt sich Rösinger souverän in die Popgeschichte ein: *Songs of Love and Hate* heißt ein Album von Leonard Cohen, und mit dessen abgekürzter Übernahme ist der Schritt vom musikalischen Band- zum Singer/Songwriter-Dasein selbstbewusst markiert. Zumal es einfach etwas anderes ist, als weiblich identifiziert zu werden und über Liebe zu singen. Das L-Wort kommt einer da weniger affirmativ über die Lippen, dafür öfter mal ein illusionsloses, offeneres »Laaa-laaa ... «. Und auch im zeitgenössischen Musikdiskurs wird Geschichte immer noch vor allem von Männern über Männer geschrieben. So explizit Rösingers Texte auch sind, diese geschlechtliche Positionierung in der heterosexuellen Matrix verweigert sie schon vorab und kommentiert sie gleichzeitig bildlich mit dem Cover, das Bob Dylans *Bringing it all Back Home* genderverdreht zitiert: Rösinger posiert in schwarz an Dylans Stelle, Specht gibt dahinter die Red Lady für Sally Grossmann. Das einzige Coverstück der Platte ist das von Rösinger selbst ins Deutsche übertragene »These Days« von Nico. Und von all den klugen Verweisen einmal abgesehen, ist diese Platte vor allem eins: etwas ganz Eigenes, wunderbar Idiosynkratisches.
Genau deshalb verhält es sich damit – die Banalität des Vergleichs sei mit dem einladenden Initial »L« im Titel entschuldigt – wahrscheinlich wie mit Lakritz: Entweder mag man es oder eben überhaupt nicht. Und wie Lakritz passt sie auch nicht immer, ist für deutschsprachige Ohren unvermittelt direkt und gerade deshalb auch, wie Lakritz, herb und süß zugleich. Es sind Chansons, die Rösinger singt, zwar poppig aufgemotzt mit Gitarrensoli, hämmerndem Klavier und swingenden Refrains, sich mit seiner entspannten Reduziertheit und Langsamkeit aber doch in diese Tradition stellend, ohne sie affirmativ zu historisieren. Stattdessen aktualisiert Rösinger das Genre mit pampig hingeschlonzten Versen, wie in »Berlin«, in dem sie die Stadt so beschreibt, wie sie heute auf den Straßen aussieht. Diese unaufgeregten, rein deskriptiven Verse machen das Stück zur (Anti-)Großstadthymne der Gegenwart:

»Wenn die Sonne fehlt / wenn der Regen läuft / wenn die Unterschicht / das Kindergeld versäuft / wenn die Hunde wachen / ihre Haufen machen / ja dann sind wir wieder / in Berlin. ... Wenn die Öko-Eltern / sich zum Brunchen treffen / und die Arschlochkinder / durch die Cafés kläffen / wenn der Service hinkt / und's nach Babykotze stinkt / ja dann sind wir wieder / in Berlin. ... Wenn die Technoleichen / zur Afterhour schleichen / und nur die Halbverstrahlten / Contenance behalten / wenn die Druffis taumeln / und die Durchis jaulen / ja dann sind wir wieder / in Berlin«
Die Stadt wird auch in anderen Stücken immer wieder aufgerufen, schließlich ist es die Umgebung, in der Rösinger lebt, das oft unbequeme Nest der von ihr selbst so getauften »Lo-Fi-Bohème«. Für den spröden Realismus, der auch die vor allem mit Berlin assoziierten Chansons der 1920er- und 1930er-Jahre im besten Fall auszeichnete, waren ja schon die Lassies und Britta bekannt, und einen kleinen Verweis auf die eigene Bandgeschichte erlaubt sich Rösinger hier mit der Zeile »wenn die Gullys stinken / und die Pärchen winken« auch. Durch den *frame* des »Soloprojekts« bekommt er aber noch einen anderen Touch – zum Teil entsteht eine solche Intimität, dass es schwierig wird, darüber zu schreiben. Die Texte stehen immer im Mittelpunkt, es werden weniger Geschichten erzählt, als Gemütszustände geteilt. Die sind oft von einer Direktheit, dass man fast zu nah dran ist, was so unverstellt in den letzten Jahren nur im sogenannten Antifolk praktiziert wurde: »So am Ende war ich noch nie, das ist die melancholische Hyperchondrie – es ist so arg, es ist so schlimm dass ich alldem so ausgeliefert bin« heißt es in »Es Ist So Arg« aber bevor es rührig wird, lädt die klavierdominierte Bridge so sehr zum Schunkeln ein, dass man wieder grinsen muss. Herrlich ist auch »Verloren«, das nur

mit bösen Adjektiven mit der Vorsilbe »ver-« spielt und statt eines Refrains ein Mundharmonikasolo abschließen lässt. Für Zeilen wie »Bist Du einmal traurig und allein, gewöhn Dich dran, es wird bald immer so sein« in »Sinnlos« ließe sich, ohne die Musik dazu im Ohr zu haben, vielleicht der tatsächlich schon mehrfach geäußerte Vorwurf aufrechterhalten, die Platte sei »zu depressiv«. Dafür ist hier aber zuviel Galgenhumor am Werk, eine heitere Hellsichtigkeit, die zusammen mit den, ja, zärtlichen Melodien so liebevoll daherkommt, dass sie bei aller Tristesse etwas erzeugt, das einfach Solidarität genannt werden muss. Überhaupt zelebriert das Album eine Ironie, die keine ist – jedenfalls nicht insofern, dass sie durch Distanzierung auf die sichere Seite führte. Eher noch durch Nähe auf die unsichere, so dass man trotzdem lacht. Oder sanft lächelt. Es sind schöne Zeilen dabei, und das lyrische Ich ist zwar stets unverkennbar Christiane Rösinger, aber laut mitsingen geht immer. Subjektivität im Pop *at its best*. Wenn man Lakritz mag.

[Staatsakt / Rough Trade] as

MATTHEW DE GENNARO
Adversaria (LP)

In manches Gemüt fällt ja nun so gar kein Licht mehr, könnte man meinen. Oder wenn, dann bloß der schwache Schein einer Gasfunzel, die gleich den Geist aufgeben wird. Im Dunkeln brütet es sich ohnehin besser vor sich hin. Matthew De Gennaro sitzt – stelle ich mir vor – seit Jahrzehnten irgendwo in Michigan in seinem alten Schulhaus und webt seine dunklen und detailreichen Psych-Folk-Teppiche, während vor der Tür, in expressionistisches stummfilm-schwarz-weiß getaucht, die Welt auch nicht besser wird. Was soll man machen? Musik. Warum auch nicht? Unter Zuhilfenahme von Geige, Gitarre, Glöckchen, Blas- und Holzinstrumenten sowie behutsam eingesetzten elektronischen Feinheiten nimmt Matthew De Gennaro zart-melancholische, knisternde Soundtracks zu eingebildeten Erinnerungen und Orten auf, die mehr Wärme spenden als der als ohnehin nur zur Zierde hingestellte Kohleofen in der Ecke da (eigentlich wird zentral mit Öl geheizt, das passt aber nicht so gut ins Klischee und sollte daher hier eigentlich verschwiegen werden). Sehnsuchtsmusik zwischen den Polen Ambient/Drone, Psychedelica und Folk/American Primitive oszillierend und darin in musikalischer Nachbarschaft zu Tower Recordings, Head Of Wantastiquet oder Steven R. Smith (Hala Strana) – letzterer auch so ein publikumsscheuer Einsiedler. Mit *Adversaria* liegt nun nach über zehn Jahren die erste Vinyl-Veröffentlichung von Matthew De Gennaro vor, wunderschön herausgegeben auf dem Kölner *TU-134*-Label, 350 durchnummerierte Exemplare. Wärmstens empfohlen.

[TU-134 / a-musik] ha

THEE SILVER MT. ZION MEMORIAL ORCHESTRA
Kollaps Tradixionales (2x 10"/CD)

Nach den ausgreifenden Vorgängeralben *Horses In The Sky* und *13 Blues For Thirteen Moons* müsste *Kollaps Tradixionales* mit seiner Reduzierung der Band auf fünf Mitglieder eigentlich konzentrierter und spartanischer klingen. Doch ist eben dies genauso wenig auf dem neuen Album zu finden wie die in manchen Thee Silver Mt. Zion Memorial Orchestra Rezensionen bemühten »Streicherteppiche« oder »elegischen« Tonfälle. Vielmehr bleibt *Kollaps Tradixionales* wie seine Vorgänger eckig und sperrig während es zugleich zeigt, dass es möglich ist, aus diesem Klang Funken der Emphase und Intensität zu schlagen. Dabei weist die Selbstbezeichnung als Orchestra darauf hin, dass hier über das übliche Maß an Bandpraxis hinaus, kollektiv gespielt wird, ohne jedoch in harmonischen Gemeinschaftsmief abzudriften – zu artifiziell und widersprüchlich vermittelt sind oftmals Texte und Musik. Wenn man allerdings ohnehin etwas für katholische Jugendtage oder sehnenden Kulturprotestantismus übrig hat, kann schnell die Gefahr, die Musik Silver Mt. Zion's allzu schnell ehrfürchtig abzufeiern drohen. Bei einer solchen Rezeption entgeht einem freilich, dass es sich um eine der im strengsten Sinne diesseitigen Gruppen handelt. Auch wenn der gemeinsame Gesang wieder einmal zum Klagechor wird, so richtet sich dieser doch nie an Gott oder Götter als Zeugen des menschlichen Elends. Adressaten sind vielmehr die jeweils anderen Bandmitglieder, die Zuhörer und, bei einem Konzert, die Zuschauer. Es gibt wenige Bands, die, wie Silver Mt. Zion, die HörerInnen in eine Hörsituation führen, in der sie als Mitzeugen, Mitanwesende angesprochen sind. Klage braucht Zeugenschaft.
Auf *Kollaps Tradixionales* fehlt weder Efrim Menucks spezifische Rauheit der Stimme, noch jene zwischen Konvulsion und Entspannung bzw. Crescendo und Decrescendo sich bewegende Songdramaturgie, die in der Wiederholung über sich hinauszuwachsen scheint. Doch der Opener »There is Light«, obwohl er alle erwartbaren Silver Mt. Zion Zutaten enthält, hat im Vergleich zur letzten Veröffentlichung weniger repetitive, rhythmisch-ekstatische Momente. Verzweiflung und zugleich Euphorie markieren die Extrempunkte dieser Reise durch die Nacht, in der sich auch schneidende Zeilen wie »All for some, none for all / And all fallen the same« finden. Der folgende Song beginnt dagegen rockig und setzt auf Tempo: der Gesang tendiert dabei zum skandierten Sprechgesang, gegen einen beinahe kreischenden Wall of Sound. Über den Rest des Albums hinweg zeigen sich immer wieder diese dissonanteren und aggressiveren Aspekte der Band, mal begleitet von aufbrausender Instrumentierung, dann wieder von verhalltem Klavier. »Kollaps Tradicional (Bury 3 Dynamos)« wiederum wirkt dann nach einem kurzen ruhigen Zwischenpart beinahe wie ein Jam mit Neurosis, und das letzte Lied wirkt dann wie eine Trauermusik, die langsam anschwellend das Album beschließt. Noch einmal glimmen hell Geigen und Gitarre auf, dann hört man nur noch den Chor, dann Stille. Auf »Kollapz Tradixional (Thee Olde Dirty Flag)« hieß es zuvor, beinahe unheimlich: »There's trumpets in heaven / Six feet underground / Mighty and muddy / They faintly resound.« So klingt das Album denn auch aus.

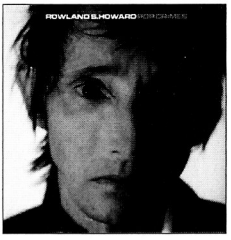
[Constellation / Alive] mw

COMING SOON
Ghost Train Tragedy (CD)

Auf dem Bandcover im Booklet sind 15 Menschen zu sehen. Coming Soon ist nun mal nicht einfach eine Band, sondern eine Ansammlung an Leuten, was durchaus typisch ist für Gruppen, die in der Provinz entstehen. Entstanden sind sie am

Haufen von Freunden und Geschwistern, einige unter ihnen noch minderjährig. Das war Mitte der 1990er, die Zeit, als auch Kimya Dawson die Gruppe entdeckte und mit ihr Nummern aufnahm, von denen eine auf dem *Juno*-Soundtrack landen sollte. Es folgten Kollaborationen mit Herman Düne und schnell war der Stempel geprägt: diese Band spielt Antifolk. Apropos »diese Band«: Ihren Namen Coming Soon sollen sie erst ziemlich spät und zufällig gefunden haben. Die Gruppe war eingeladen, in Berlin zu spielen, der Veranstalter fragte nach, welche Band er ankündigen sollte, sie faxten zurück: »Bandname is coming soon ...«. – All das sind schöne Anekdoten, doch sie taugen wenig, die Musik von Coming Soon und ihr neues Album im Speziellen einzuschätzen. Einen kohärenten Stil soll es ja laut Band sowieso nicht geben, da sich alle Musiker auch als Songwriter einbringen. Hört man sich allerdings ein – durchaus representatives – Stück wie *Minor Keys* an, erinnern Coming Soon stark an Herman Düne in ihrer alten Form (vor dem Weggang von Stanley Brinks). Und dies nicht als Epigonen, sondern vom Stilprinzip her: Coming Soon benutzen wie Herman Düne relativ standardisierte Folk- und Rock-Arrangements, umgesetzt jedoch in einer herrlich lockeren Art und Weise, die man vor Jahren tatsächlich einmal Antifolk genannt hätte; und zwar weniger als Stilbezeichnung denn als Haltung, Ausdruck einer besonderen Herzlichkeit. Ein Schwachpunkt sind die Songtexte, die sich oft in pubertären libidinösen Fantasien erschöpfen – musikalisch hingegen bleibt auch das neue Album auf 15 Nummern durchweg erfrischend, eine völlig unprätentiöse, juvenil unbedarfte Herangehensweise an Americana.

[Kitchen / Bone Voyage / Cargo] mb



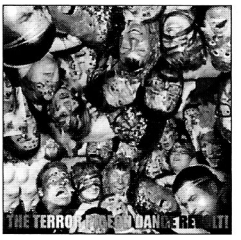
ROWLAND S. HOWARD
Pop Crimes (LP/CD)

Ende 2009 erwischte es mit gerade 50 den australischen Musiker Rowland S. Howard, der schon länger an seiner kaputten Leber laborierte, aufgrund seiner Drogenvergangenheit aber keine Organtransplantation von den Ärzten genehmigt bekam. So schreibt es seine gute Freundin und Ex-Partnerin im Leben und in der Musik, Genevieve McGu-

Soul – Rowland S. Howard's Defiant Last Battle« (*www.nuaa.org.au*). Rowland war mit Nick Cave Kopf der legendären Boys Next Door und der Birthday Party, entfaltete seine popmusikalisch schöne Melancholie-Wucht aber eigentlich erst voll und ganz in seinen eigenen Bands Crime & The City Solution sowie später These Immortal Souls. Daneben hat Howard zahlreiche Zusammenarbeiten produziert wie die herausragenden Alben mit Lydia Lunch, Jeremy Gluck und Nikki Sudden oder eine Single mit den Devastations und auch Produktionen (wie zuletzt etwa das Album *Nostalgia* von HTRK). Sein erst zweites Solo-Album *Pop Crimes* sollte sein letztes sein. Howard ließ sich immer sehr viel Zeit für seine Veröffentlichungen, weswegen es im Prinzip auch nur vier Alben mit ihm als Mittelpunkt gibt, die beiden von These Immortal Souls und die beiden Solo-Alben. Doch jedes neue Erscheinen wirkte wie eine Soundlawine inmitten vieler, zumeist langweiliger Epigonen. Einige Freunde, allen voran der wohl längste Begleiter von den Boys Next Door über die Birthday Party bis hin zu *Pop Crimes*, Mick Harvey, haben das Album vorangetrieben und dazu noch zwei Single-Auskopplungen mit dem Titelstück und »The Golden Age of Bloodshed« organisiert. Die (vor allem auf dem großformatigerem Vinyl) beeindruckenden Coverfotografien von Karl Scullin zeigen das Elend von Howards Leberkrankheit, der schlaksige Zyniker hatte es so gewollt. Die acht Songs inklusive der unglaublich dunklen Coverversion von Talk Talks »Life's What You Make It« wirken keinesfalls unfertig oder gehetzt. Nein, Rowland Howard und seine hiesige Band (u. a. eben wieder Mick Harvey, Brian Hooper von den Beasts of Bourbon und als Gast u. a. Jonnine Standish von HTRK) rollen über einen, machen klar, wer neben Nick Cave, Simon Bonney und Hugo Race diesen einmaligen Swamp Blues mit Punk-Attitüde und Wall of Sound entworfen hat; und wer, nicht nur ganz nebenbei, einer der besten Gitarristen dieses verruchten Planeten war. Klar kann man das kritisieren als nicht besonders variabel. Doch ging es Howard wohl immer mehr um die Entwicklung und Statuierung eines eigenen Sound jenseits von aktuellen Moden und Trends. Howard hat intensiv gelebt, sich nicht geschont und damit auch sicherlich nicht unbedingt seinem Altwerden geholfen. Und auch wenn die Kategorie der Authentizität in Popmusik kaum Sinn macht, so steckt hinter einer derartigen Beschreibung der Wille des Beobachters, dem Musiker Glaubwürdigkeit zuzuschreiben. Howard war dies bis zuletzt, er hat sein Programm gelebt und dafür leider nun zu früh bezahlt. Er macht selbst einen Song von Talk Talk

krachend-schleppende Howard-Musikwelt eingepasst, so wie er es bereits auf seinem Solodebüt *Teenage Snuff Film* von 1999 mit »White Wedding« von Billy Idol tat. Hier sollten nun keine Mythen aufgebaut oder Krankheiten glorifiziert werden. Aber wer soll diesen gerne übel gelaunten und missmutigen Typen, diesen Charakter, ersetzen? Niemand, lieber sollten viele Menschen, die Howard und seine Bands bisher überhört haben, noch mal genau auf die Songs achten. Howards näselnd-lustloser Gesang, seine verrückt gewordene Surf-Gitarre (Henry Rollins über Howards einmaligen Gitarrensound), seine durchaus selbstironischen oder bitterbösen Lyrics über Liebe, Leben, Leid und australisches Gesundheitssystem und die alles auf den Punkt bringende Attitüde im Anzug werden wir vermissen. Früher war nicht alles besser, aber angekränkelter mit Stil. Rock'n'Roll in seiner puren Form macht verdammt einsam, wenn er auch immer bei einem bleibt. R.I.P. Rowland und mach' da oben, unten oder sonst wo bitte weiter, Epic Soundtracks, Bruno Adams und Nikki Sudden sind ja auch schon da. Wir brauchen mehr von diesen Monolithen, die für eine der spannendsten Entwicklungen der Achtziger Jahre stehen und die auch 2011 zeitlos klingen.

[Liberation / PIAS / Rough Trade] cj



TERROR PIGEON DANCE REVOLT
Have The Best Day Of Your Life! (CD)

Alle paar Jahre gibt es das dann doch: Musik, die einfach nur glücklich macht. Man stelle sich eine Truppe von zehn bis zwanzig jungen Studenten aus New York vor, die alle auf der Bühne aus voller Kehle singen, in seltsamen Kostümen stecken und viele Stofftiere bei sich tragen. Und die nichts als Hymnen vortragen, Singalongs, die sofort ins Ohr schießen – Beteiligung des Publikums bei Konzerten erwünscht. Auf der Basis von Polyphonic Spree, frühen Dufus, The Hidden Cameras und Tilly And The Wall gelingt der Truppe, noch über all die genannten Gruppen hinauszuwachsen – dank einer einzigartigen Mischung aus Gospel und Rave. Da werden Pianolinien so gesampelt, dass es keinen mehr auf den Beinen hält. Terror Pigeon Dance Revolt sind der totale

gar nicht um herkömmliche Tanzmusik handelt. Auf den Nummern werden einzelne Sätze vom Chor ständig wiederholt, gesteigert, zum Kanon verarbeitet, Broadway-Elemente finden sich neben (beabsichtigt?) unbeholfenem Schülerband-Verve, beseelte Spiritual-Passagen neben seltsam quäkenden Muppets-Stimmen, Animal-Collective-Gesangslinien neben Calypso, nasaler *Anticon*-Rap neben LoFi-Minimal-Music-Referenzen, die sich anhören, als würde man Philipp Glass auf einem Ghettoblaster aus den frühen 1980ern abspielen. Die Musik peitscht permanent nach vorne, lässt keine Atempause und strahlt einen Charme aus, wie man ihn zuletzt in dieser Unwiderstehlichkeit vielleicht vor zehn Jahren bei den Moldy Peaches empfunden hat. Eine Implosion juveniler Lust an Verschwendung von Ideen, Hingabe und Energie. »A revolving band«, merkte auch schon die *New York Times*. David Byrne hat sie für sein Label unter Vertrag genommen. Danke! Das einzige Problem: Alles ist hier so auf Klimax angelegt, dass die euphorisierende Wirkung sich auch schnell verschleißen kann. Also besser nur in geringen Dosen hören – und am besten wohl sowieso live.

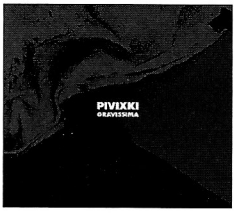
[Luaka Bop] mb

ILYA MONOSOV

Collected Works of Ilya Monosov (LP)

Ilya Monosov ist auch bekannt als eine Hälfte der Neo-Psychdeliker/Noise-Rocker Shining Path. Und wo das Duo ordentlich zur Sache geht, da dominieret bei der vorliegenden Solo-Veröffentlichung ruhig-experimenteller Minimalismus. *Collected Works of ...* versammelt Aufnahmen aus den Jahren 2000 bis 2007, und es spricht für die sorgfältige Zusammenstellung der gewählten Titel, dass die acht Musikstücke, jeweils vier auf jeder Seite der vinyl-only Veröffentlichung, sich wie aus einem Guss hören lassen. Die Musik nimmt dabei Bezug auf unterschiedliche avantgardistische Spielweisen: von Minimal Music und Deep Listening, über elektro-akustische Experimente bis hin zu psychedelischen Drones. Dabei hinterlässt die Platte als ganze, wie erwähnt, nicht den Eindruck, Stückwerk zu sein oder avantgardistische Traditionen nur zu zitieren oder zu imitieren. Das Material, das die vorliegende Langspielplatte versammelt, ist originell, überraschend und detailreich – mag es auch dem geübten Ohr die naheliegenden, großen Namen wie Terry Riley, Karlheinz Stockhausen, Pauline Oliveros, John Cage oder Philip Glass in Erinnerung rufen. Die LP erscheint in einer Auflage von 300 Stück, 50 davon in einer aufwendig gestalteten Box.

[youdon'thavetocallitmusic | a-musik] ha

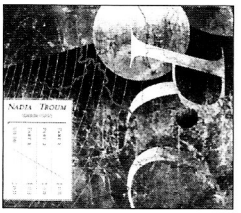


PIVIXKI

Gravissima (CD)

Klaviere wurden das letzte Mal regulär zu Fluxus-Zeiten zertrümmert und erwiesen sich ansonsten als eher gutmütige Instrumente, die allerlei Traktierung verzeihen. Dann kam Pivixki. Ergebnis: 12 live ruinierte Bass-Saiten. Aber Antony Pateras hatte immer schon eine etwas problematische Beziehung zu diesem Instrument, das zudem die Angewohnheit hat, in der Ecke zu stehen und bedeutsam auszusehen. Pateras ist Australier, entstammt somit dem Land, wo auch noch ruined Pianos Klängen entlockt werden (durch Ross Bolletter). Pateras ist ein undogmatischer Komponist von Kammerstücken und Orchesterwerken, der nicht nur bei *Tzadik* Tonträger herausbringt. Er spielt außerdem u. a. mit Robin Fox und Beta Erko schräg-sensible Elektromusik. Bei Pivixki hat er mit Max Kohane einen Drummer an seine Seite geholt, für den Grindcore kein Fremdwort ist. Für Hartgesottene bietet dieses Duo, geboren am Fringe-Festival 2006, einmal mehr Hardcorekammermusik, die allerlei neuere Musik, vielleicht auch Messiaen, Xenakis und Stockhausen sowie La Monte Young und Terry Riley mit leichter Hand streift, festhält und mitnimmt, dazu ostasiatische Gamelanklänge, Cageana auf präpariertem Klavier oder runtergekühlten Jazz mit asthmatischen Harmoniumklängen kurzschließt. Entschleunigung durch forciertes Tempo: Pateras versucht bei Pivixki dieses Paradoxon zu vermitteln. Eine Fokussierung auf Details inmitten extremer Geschwindigkeit, so wie ein Weltklassespieler einen rasanten Ball wie in Zeitlupe wahrzunehmen vermag. Das erfordert natürlich extreme Aufmerksamkeit und Reaktionsbereitschaft. Und natürlich soll eine rasende Musik, wie sie bei Piviski gemacht wird, sich nicht genrespezifisch festlegen lassen. Sie ist konzipiert als eine dichte und unmittelbare Begegnung von Schlagzeug und Klavier, ergänzt durch Keyboards, Elektronik und auch mal eine Viola. Und es gab gute Gründe dafür, am Ende alles noch einmal durch den Computer zu jagen. Aber ansonsten ist es wirklich Hand-Werk, gespeist aus den gespannten Reflexen und ambitionierten Klangvorstellungen des Schlagzeugspielers Max Kohane und des Klavierspielers Antony Pateras.

[Lexicon Devil] hp



NADJA / TROUM

Dominium Visurgis (LP/CD)

Dominium Visurgis stellt das Ergebnis einer spontanen gemeinsamen Improvisation zwischen der Drone-Institution Troum und dem Shoegazer-Metal-Vorzeigeprojekt Nadja dar. 2008 aufgenommen und dann erst einmal ruhen gelassen, erscheint diese Zusammenarbeit nun auf dem Transgredient Label im haptisch ansprechenden Digipack und mit etwas Zeitverzögerung auch als Vinyl auf Denovali Records. Der Zeitpunkt scheint zu stimmen, haben doch Nadja durchaus den Sprung in den Feuilleton sowie, dank umfangreichen Touren, den szenenübergreifenden Spagat geschafft. Etwaige »Treffen der Supergroups«-Phantasien müssen aber enttäuscht werden. Die Konstellation verspricht zwar viel, enttäuscht aber die naheliegendsten Erwartungen, welche an diese Veröffentlichung herangetragen werden könnten. Deutlich formuliert: herausgekommen ist kein Bastard aus scheppernd unterlegten, aufsteigenden Endlosgitarren einerseits und zeitfernen, sensitiven Klangtunneln andererseits. Dafür überrascht *Dominium Visurgis* mit einer relativ unerwarteten Dramaturgie, zeigend, dass das Enttäuschen nahe liegender Erwartungen äußerst fruchtbar sein kann. Gleich die erste Nummer ist denn auch extrem zurückhaltend und minimalistisch angelegt. Erst im zweiten Track kommen die für Nadja typischen, schleppenden Drumcomputerpassagen zum Einsatz. Zwar spielt in deren Hintergrund alsbald auch die flirrende Nadja-Gitarre auf, doch bleibt das vertraute, gleißende Finale aus. Eher entwickeln sich die Drums zu einem schleifenden, verzerrt-dröhnenden Klangteppich über den weiter improvisiert wird, ohne unbedingt pointierter zu werden oder einen Höhepunkt anzustreben, während das inzwischen beinahe zum Klischee geronnene Nadja'sche ›Wetterleuchten‹ außen vor bleibt. Für diejenigen die Bilder lieben: File under betrunkene schwarze Mönche trapsen durch Auenwälder, inklusive Fackeln und das alles, aber eher gegen Abend als des Nachts. Das 25-minütige Finale verliert sich daraufhin in dramatischen und endlos verhallten Keyboardsounds. *Dominium Visurgis* ist ein extrem offenes Album, in dem der Faden manchmal verloren gegangen zu sein scheint und auf

dem sich die Protagonisten deutlich hörbar nicht in große Posen werfen. Das macht das Album zugleich überraschend, wie auch gemessen an den Peaks der Discographien zunächst einmal unauffällig. Abseits der aufgeregten Erwartungen sind die Funde hier zu machen.

[CD: Transgredient Records / LP: Denovali Records] mw

KEITH FULLERTON WHITMAN
Disingenuity/Disingenuousness (LP)

TREVOR WISHART
Fanfare & Contrapunctus/Imago (LP)

Elektronische Noise-Collagen/Experimente angereichert mit einer Prise Field Recordings hier und da, in Echtzeit aufgenommen, editiert und auf zwei Vinylseiten gepresst. Die zu hörenden Einflüsse reichen von Musique Concrète bis zu Minimal Techno. Kleinteilige Musik für aufmerksame Ohren und die Verpackung der auf 500 Exemplare limitierten LP des Berliner *PAN* Labels (betrieben von Family Battle Snake Bill Kouligas) kann sich ebenfalls mehr als sehen lassen. Hinzu kommt eine Erwähnung unter den Top 10 Platten des vergangenen Jahres im britischen Wire Magazin. Es sind also alle in gewisser Hinsicht relevanten Kategorien erfüllt, um dem interessierten Fachpublikum den Mund wässrig zu machen, und wer das Berliner Label sowie sein experimentelles Umfeld verfolgt, der oder die hat wahrscheinlich schon vor Veröffentlichung dieser Rezension Lunte gerochen. Die hiermit angesprochenen Ungleichzeitigkeiten im Verhältnis zwischen Musik und dem Schreiben über sie unter den gegebenen Bedingungen und Veränderungen von Orten wie testcard und demgegenüber musikalischen Subkultur-Strukturen, die auch andernorts beobachtet werden können, können im Rahmen dieser Rezension nicht vertieft werden. Der Schwerpunkt des vorliegenden Heftes wirft ja einiges Licht auf solche Perspektiven. Trotzdem besteht ganz praktisch beim Schreiben das Dilemma, wie auf eine Musik hinzuweisen sei, die ggf. bei Erscheinen der Rezension nicht nur schon vergriffen ist, sondern der auch mit Worten nur schwer beizukommen ist? Doppelt vergebene Liebesmüh' oder lohnt sich der Versuch der Beschreibung, gerade weil die Schallplatte nur wenige Menschen hören werden, manche Leser_innen vielleicht gar nicht? Ich habe allerdings in diesem Zusammenhang meine Zweifel – und somit kommen wir zur zweiten Veröffentlichung dieser Rezension – ob ich nur annähernd so abenteuerlich schreiben kann, wie Trevor Wishart unter anderem in eine manipulierte Tuba bläst? Ebenfalls auf *PAN* veröffentlicht eine Zusammenstellung von Aufnahmen des britischen Soundartist und Komponisten, die neben elektronischen Elementen auch konventionellere aber verfremdet aufgenommene Instrumente einbezieht. »Fanfare« und »Contrapunctus« sind Aufnahmen von 1976, während »Imago« 2002 aufgenommen wurde. Insgesamt klingt die Platte vielleicht wie der Soundtrack zu einem expressionistischen Horrorstummfilm, ein psychedelischer Trip, der aber eher die dunkle Ahnung einer dystopischen Gesellschaft begleitet als ein utopisches Idyll. Andererseits ist das kein Soundtrack zum Untergang dargereicht von (spät-) pubertierenden Misanthropen, die sich bekifft die Postapokalypse zusammenlärmen, sondern Musik eines wohl eher menschenfreundlichen Komponisten, der seit den frühen 70er-Jahren mit Alben wie »Journey Into Space« und »Red Bird« zu den Protagonisten experimenteller/elektro-akustischer Musik gehört. Vorsicht also mit sprachlichen Bildern, die in die Irre führen mögen, stattdessen lieber: Ohren auf!

[PAN / a-musik] ha

VERSCHIEDENE
Berlin Songs Volume 3 (CD)

Der dritte Teil der CD-Reihe, mit der eine Brücke zwischen der Berliner und New Yorker Antifolk-Szene gespannt wird, hinterlässt einen fahlen Beigeschmack. Das ständige Zelebrieren des einfachen, manchmal bewusst infantilen Singalongs mit Texten, in denen die eigene, tolle Boheme-Existenz bespiegelt wird und Biertrinken als Songinhalt zum Dauerbrenner geworden ist, wirkt nach zehn Jahren ziemlich aufgebraucht. Seit der Lawine, die das grandiose Moldy-Peaches-Debüt hervorgebracht hat, geht es kontinuierlich bergab. Es fehlt letztlich an neuen Ideen, Impulsen und Sounds. Die Szene ist selbstgefällig, genauer gesagt selbstreferenziell geworden. Daher verwundert es nicht, dass die beste Nummer des Samplers nostalgisch in die Vergangenheit blickt: *I Miss Herman Düne With Both Brothers In The Band*, beklagt Jeffrey Lewis. Und Recht hat er. So wie wir auch die Moldy Peaches als Ganzes vermissen, die uns weder Kimya Dawson noch Adam Green als Solokünstler haben ersetzen können. Ansonsten taugt *Berlin Songs Vol. 3* vor allem zur Erkenntnis, dass so mancher Hoffnungsträger von einst zum Abklatsch seiner selbst geworden ist, darunter Toby Goodshank, Ish Marquez, Major Matt Mason und Phoebe Kreutz (die live allerdings nach wie vor ein Erlebnis ist), dass Turner Cody schon immer »Middle of the Road«-Standards mit Macho-Texten abgeliefert hat und dass selbsternannter Antifolk mit deutschen Texten oft nach betulicher Kleinkunst klingt. Mit Ausnahme von Christiane Rösinger, die immer schon klasse war und hier nun endlich auch mal als Berlin-(Anti)-Folkie gewürdigt wird. Hier bewegt sich nur noch wenig. Schade, denn das »Anti-« als einstige Kampfansage gegen einen bequem gewordenen, standardisierten Folk hat sich seinerseits in der bequemen Nische eingerichtet.

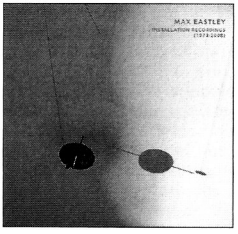
[www.berlinsongs.com] mb

AZURE RAY
Drawing Down The Moon (CD)

Man könnte leicht den Fehler machen, Azure Ray aufgrund ihrer glatt produzierten Songs gänzlich zu übersehen. Auf den ersten und vielleicht auch den zweiten Blick sind die Songs von Orenda Fink und Maria Taylor, die beide mittlerweile auch verschiedene Soloplatten veröffentlichten, sehr harmonietrunken bis anbiedernd. Wenn man sich allerdings erst einmal mit dieser konventionellen Herangehensweise abgefunden hat, eröffnen sich auf ihrem vierten Album wieder eine Menge an dichter Harmonien und melancholischer Verträumtheit. Die beiden Stimmen harmonieren nach wie vor hervorragend miteinander und man könnte fast denken, dass die beiden Songwriterinnnen ohne Pause ihre Alben veröffentlicht und sich für diese Platte nicht sieben Jahre Zeit gelassen hätten. Irgendwo zwischen schlichtem Folk, verträumtem Pop, und, man muss es leider sagen, New Age-Kitsch haben sich Azure Ray gemütlich eingerichtet. Die Dynamik ist ungemein zurückgenommen und so spinnen Fink und Taylor einen sehr weichen Klangteppich, der zu keiner Zeit brüchig oder kratzig wird. Wie auch schon auf den vorherigen Alben gehen Azure Ray auf Nummer sicher, und verlassen sich auf ihre Fähigkeit, eindringliche Balladen zu schreiben. Außer dem etwas beschwingteren »Shouldn't Have

Loved« ist das komplette Album sehr andächtig, ja fast sakral ausgefallen. Lässt man sich von diesen zwölf Songs bekehren, so kommt man nicht umhin, diese konventionelle und letztlich doch entwaffnende Schönheit dieser Songs anzuerkennen.

[Saddle Creek / Cargo] mr



MAX EASTLEY

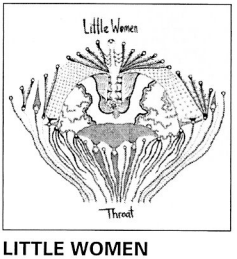
Installation Recordings 1973–2008 (DoCD)

Max Eastley begann 1972 damit, Skulpturen mit Klang zu verbinden, indem er Bewegung und Materialien seiner Skulpturen mit den Grundprinzipien des Instrumentenbaus verband. Dies führt für die vorliegende Retrospektive notwendig dazu, dass nur Klang dokumentiert wird, doch die ihn erzeugenden Installationen trotz der zahlreichen Fotos nicht adäquat wiedergegeben werden können. Immerhin kann man auf den Abbildungen die verschiedenen Instrumente zumindest sehen. Die »Aerophone« sind teilweise sehr schlanke Kreuze, deren Arme im rechten Winkel außen mit Saiten verbunden sind, die im Wind schwingen und beinahe an Antennen erinnern, in deren Zentrum noch ein Stück bunter Stoff geknotet wurde. Auch an den schmalen dünnen aufrechten Kästen der »Aeolian Flutes« finden sich diese bunten Bänder wieder, sodass sie an abstrakte Figuren erinnern, deren Schals im Winde wehen. An den »Hydrophonen« fällt ihre Schlichtheit auf, wie sie als verschieden lange dünne Rohre aus dem sie antreibenden Wasser ragen.

Klanglich erinnern die Skulpturen überwiegend an vom Wind betriebene Klangspiele und – meist archaische – Drones sowie an verfremdete Tierstimmen und seltener an präparierte Saiteninstrumente. Da bei den Innenraum-Installationen die natürlichen Kräfte fehlen, um sie erklingen zu lassen, wurde auf mechanische Antriebe zurückgegriffen, die jedoch die unregelmäßigen Strukturen natürlicher Ereignisse nachahmen sollen. Trotzdem erinnern einige ihrer Aufnahmen eher an Loops als an Klangereignisse, denen jedes Muster fehlt. Für diese Retrospektive wurden alle Aufnahmen auf »radiotaugliche« Ausschnitte von oft nur zwei bis fünf Minuten gekürzt. Doch da die kinetischen Installationen keinen kompositorischen Aufbau haben, der einen bestimmten Anfang und ein bestimmtes Ende ›erfordert‹, werfen die als einzelne Tracks dokumentierten Ausschnitte die Frage auf, ob eine einzelne Installation auf einer eigenen – dann wohl leider weitgehend unverkäuflichen – CD nicht besser repräsentiert worden wäre, dem fortdauernden Klang einer Installation angemessener. Ohnehin sind die Mehrzahl der Aufnahmen durch Ein- und Ausfaden zu collagenartigen kleinen Suiten arrangiert, was dem Material eine für das bloße Hören angemessene neue Form gibt. Die Ebene eines Dokuments, das den für Eastley gleichberechtigten visuellen Teil ausspart, wird verlassen, sodass etwas Neues entsteht. Damit wird ebenfalls deutlich, dass auch eine kinetische Kunst letztlich das Werk eines – oder mehrer – Künstler ist und damit einen sozialen Charakter hat. Leider findet sich dazu nichts in dem 20seitigen Beiheft, das keine konzeptionellen Überlegungen enthält.

Mit dieser Eastley-Retrospektive macht *Paradigm Disc* einmal mehr Musik zugänglich, die sonst kaum auf Tonträgern zu bekommen ist. Denn nach der 1975 auf Brian Enos *Obscure Records* erschienen Split-LP *New And Rediscovered Musical Instruments* mit David Toop, ist diese Doppel-CD erst die zweite Veröffentlichung, die Eastleys Klanginstallationen dokumentiert. Wer sich für Musik jenseits chromatischer Tonleitern interessiert, in der Zufall eine zentrale Rolle spielt, dem ist diese Doppel-CD sehr zu empfehlen.

[Paradigm Discs] it



LITTLE WOMEN

Throat (LP/CD)

Wir hatten sie bereits in der letzten *testcard* vorgestellt, unbeirrt bleiben sie auf ihrem Kurs – verdichteter Free Jazz, Post-Punk-Noise, ›aufgelockert‹ durch Elemente der Minimal Music. Soll heißen: Kantige Power-Passagen wechseln sich ab mit Momenten, wo Kompositionsverfahren der Neuen Musik auf Free Jazz übertragen werden. Das hört sich auf dem Papier möglicherweise konstruiert an, folgt aber einem freudig kraftvollen Spielfluss, den der Kritiker Nate Dorr im *Impose Magazine* als Zusammentreffen von Albert Ayler, frühen Swans und Philip Glass beschrieben hat. Nun ja, Vergleiche … Richtig ist allerdings, dass dieses Quartett aus zwei Saxophonen, Gitarre und Schlagzeug die entgrenzt expressive Geste des Free Jazz mit der unerbittlichen Lust an Noise, Überwältigung und dem destruktiven Habitus von frühem New Yorker Post-Punk und Industrial koppelt, ohne sich dabei nur in einem Lärmgewitter zu verlieren. Beinahe überflüssig, hier zu erwähnen, dass die Gruppe aus Brooklyn stammt und die lange Tradition New Yorker Noise-Avantgarde verinnerlicht hat, vom Katalog des *ESP*-Labels über den kratzigen No-Wave-Gitarrensound bei DNA und Mars bis zurück zur New York School eines John Cage und Morton Feldman. Diese Verzahnungen mögen nicht neu sein – man denke etwa an den Jazz-Punk-Crossover von Borbetomagus –, einzigartig an Little Women ist jedoch, dass sie die Explosionen immer wieder zu zügeln verstehen und mal in swingende, mal in fast romantische und hymnische Passagen überleiten. Hier hat tatsächlich wie kein anderer Albert Ayler seine Spuren hinterlassen. Ein Dokument kompromissloser Zügellosigkeit, die dennoch aufgeladen ist mit Geschichte, Reflexion und Zitatenfülle.

[Aum Fidelity / www.aumfidelity.com / Improvised Communications] mb

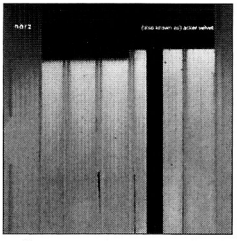
VERSCHIEDENE

Sonic Vigil 4 (4 CD)

Die Konzertreihe *Sonic Vigil* wurde 2005 ins Leben gerufen. Die Konzerte finden in der Saint Finbarre's Cathedral im irischen Cork statt, einer beeindruckenden neogotischen Kathedrale. Veranstalter ist The Cork Artists Collective; *Sonic Vigil 4* im Jahre 2009 wurde unter anderem von *Gruenrekorder*, einem auf Field Recordings spezialisierten Label aus Hanau, co-kuratiert. Das Ergebnis ist nun in einer ansehnlichen 4-CD-Box dokumentiert worden, schlicht, ganz in Schwarz gehalten. Darin finden sich neben den CDs einzelne Karten, auf denen die beteiligten Künstler visuell und mit einem kurzen Text vorgestellt werden. Einige Künstler liefern Kurzbiografien ab, andere bleiben eher lakonisch. Zu MERSK erfahren wir nur: »For best results please soak MERSK in dark drones and dead harmonics.« Nach dem Hören des Stückes auf der CD wird klar – mit diesem Satz ist alles präzise gesagt worden. 14 Künstler sind hier vertreten, und abgesehen von der vierten CD (mit Christene Wertheim, Jerome Rothenberg und Jaap Blonk), die dem Bereich der Lautpoesie und neodadaistischen Stimmexperimenten zugeordnet werden kann, bleiben die Stücke in einem Graubereich zwischen Noise, Ambient, Klangkunst, Drones, *musique concrète* und freier Improvisation. Der Autor Paul Hegarty (*Noise/Music:*

A History) betont dabei die spezifische Raumsituation der Aufführungen: »The Sonic Vigil has always sought to be more than sound, and this begins in the interaction with the stone, wood and glass of the cathedral, and continues in juxtaposition with video art exhibitons, and installations.« Diese spezifische Raumsituation lässt sich zwar nicht auf CD übertragen, dennoch handelt es sich um eine lohnende Sammlung, die einen repräsentativen Überblick über die gegenwärtige Free-Noise-Drone-Szene gibt, darunter Francis Heery, The Quiet Club + John Godfrey, Female Orphan Asylum, Suspicion Breed Confidence und Tony Langlois. Für alle, die nun noch zögern, etwa, weil ihnen die meisten Namen unbekannt sind: Die Box ist strikt auf 150 Exemplare limitiert.

[ANEAR Productions / Farpoint Recordings & Gruenrekorder] mb



NÖRZ

(Also Known As) Acker Velvet (CD)

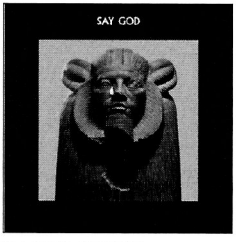
RAFAEL TORAL

Space Elements Vol. 2 (CD)

Mal schwellen die Nummern langsam an, erzeugen ein Summen im Raum, wobei Instrumente und elektronische Sounds einander bis zur Ununterscheidbarkeit durchdringen. Dann wieder gibt es Nummern, auf denen das einzelne Instrument klar vernehmbar ist, allerdings von Elektronik umspielt, einem Knarzen, Brummen und Knistern. Die Nummern basieren auf Soloimprovisationen, an einem einzigen Tag im Studio entstanden, sie enthalten Momente freier Improvisation, wie wir sie vom Free Jazz her kennen, doch bestimmend sind eher langsam driftende Klangflächen – jegliche Hektik ist dem Wiener Duo Andreas Trobollowitsch (Tape, E-Gitarre und -Bass, Melodika) und Johannes Tröndle (Cello, Elektronik) fremd. Der Einsatz von Knistern, Störgeräuschen und hohen Frequenzen in Kombination mit akustischen Instrumenten ist selbstverständlich schon lange nichts Neues und daher auch nichts per se Aufregendes mehr, doch nörz (in Kleinbuchstaben) entlocken diesem Prinzip noch einmal ganz eigene atmosphärische Momente, nutzen das Miteinander weniger als Kontrast, sondern als gegenseitige Befruchtung – feine Schwingungen statt harschem Noise. Ein weiteres Highlight im kleinen Programm des Berliner *Schraum*-Labels, das im vergangenen Jahr bereits seinen 5. Geburtstag feierte und längst mehr Öffentlichkeit verdient hätte.

Mit seinem »Space«-Projekt arbeitet auch der portugiesische Musiker Rafael Toral bereits auf mehreren Tonträgern mit wechselnden Musikern an der Schnittstelle von elektronischer Musik und zeitgenössischem Jazz. Toral gilt schon lange als einer der bemerkenswertesten Gitarristen in der improvisierten Musik, er spielte unter anderem mit John Zorn und Sonic Youth zusammen. Sein neues Album wurde in hochkarätiger Besetzung aufgenommen, unter anderem gibt es einen Gastauftritt von Evan Parker, einer der Schlüsselfiguren des europäischen Free Jazz. Doch Toral bezeichnet seine Musik selbst als »a post-free jazz mind-set«, also Musik, die um Free Jazz weiß, aber darüber hinaus verweist. Der physische Klang der Instrumente bleibt stets präsent, doch zu akustischen Materialschlachten kommt es nie. Klangflächen und lange Pausen wechseln einander ab, traditionelle Jazz-Elemente finden sich neben Space-Elektronik, atmosphärischer Abstract-Pop in Anlehnung an späte Talk Talk neben Referenzen an John Cage. Gefällig ist das an keiner Stelle, sehr wohl aber eine ganz dem Sound verpflichtete Musik, die jeglichen Akademismus zu vermeiden weiß.

[nörz: Schraum / www.schraum.de | Toral: Staubgold] mb



DANIEL HIGGS

Say God (LP/CD)

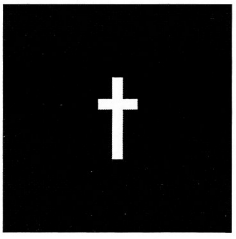
SABBATH ASSEMBLY

Restored To One (LP)

Zwei Platten, die sich trotz der religiös/spirituellen Grundierung sehr unterschiedlich zu ihrem Gegenstand verhalten. Es geht um »Gott«, und wo Daniel Higgs sich auf die Suche nach einem mythisch/mystischen Wesen dieses Namens begibt und durchaus ernsthaft sich und seine Zuhörer_innen mit Glaubensfragen konfrontiert, da haben Dave Nuss (von der No Neck Blues Band) und Jex Thoth (Sängerin der gleichnamigen Seventies-Doom-Rock-Band) das Liederbuch der Process Church of The Final Judgment, die in den Sechzigerjahren die Einheit von Gott und Satan anbeteten, gefunden und neu vertont. Auch dem musikalischen Eindruck nach, stehen die beiden Veröffentlichungen in einem starken Gegensatz zueinander. Higgs karge Folk- und Gospel-Songs auf der einen Seite und der opulent instrumentierte und produzierte Sixties-Rock von Sabbath Assembly auf der anderes Seite. Beide Alben erscheinen hier gemeinsam besprochen, weil sie exemplarisch für die (wiedergekehrte?) Faszination an und den Umgang mit (krypto- und quasi-)religiösen und -spirituellen Inhalten in verschiedenen Strömungen musikalischer Gegenwart stehen. (Und sie klingen beide nicht so mies, wie die ungezählten Witch-House-Projekte, die derzeit aus dem Boden schießen und die sich eher einer bei Psychic TV abgeschauten, okkulten Symbolik bedienen.) Sabbath Assembly wählen einen eher akademischen und ästhetisierenden Weg. »God« wird als Wesen im Geiste eines Kultes besungen, um dessen *gospel truth* sie sich wenig scheren. Im Grunde ein unernster, mithin ironischer Umgang – zumindest auf dem Papier. In Interviews kann man nachlesen, wie wenig Jex Thoth und Dave Nuss an den Lehren der Process Church of The Final Judgment interessiert sind. Die Texte dienen als Ornament für die Musik – und umgekehrt. Trotzdem sollte man sich fragen, wieso zum Teufel, sie sich diese Texte ausgesucht haben, um sie in einen Jefferson Airplane Sound zu kleiden, der unheimlich gut klingt – wenn man Jefferson Airplane mag. Jex Thoth geht als Grace Slick locker durch, die Platte hat einen fabelhaft warmen Sound und ist von Master Musicians Of Bukkake Mastermind Randall Dunn nach allen Regeln analoger Kunst aufgenommen und produziert. Trotzdem singt Jex Thoth zu allerschönstem Sixties-Psychedelic-Rock seltsam entrücktes Zeug und nicht Telefonbücher ab – was in meinem nahen und entfernten Bekanntenkreis trotz rein musikalisch geteilter Vorlieben Gänsehaut bis Ekel hervorrief. »Lass uns nicht von Gott reden«, darin scheint sich die so genannte Pop-Linke einig. Höchstens Johnny Cash wurde das nachgesehen, als er ohnehin im Begriff war, seinem Herren gegenüber zu treten. Daniel Higgs stellt sich ähnliche Fragen, sagt »Gott« und meint damit eher ein Prinzip als eine metaphysische Entität (deren Existenz er aber auch nicht ausschließen würde, denn: wer weiß?). Seine Auseinandersetzung mit metaphysischen Qualitäten ist eine gänzlich unironische. Es mangelt ihr nicht an Ernst. Dazu passt die musikalische Form innerhalb derer die Texte sich entfalten. Karge Folksongs, deren Nähe zum Gebet nicht unbeabsichtigt sein wird. In sich ruhende mithin viertelstündige Meditationen. Daniel Higgs konzentriert sich auf die transzen-

denten Qualitäten seines musikalischen Vortrags wo Sabbath Assembly diese nur zitieren. Beide Platten sind es auf die eine und andere Weise wert, gehört zu werden. Nicht zuletzt über die dargebotenen Inhalte lässt sich streiten, was ja vielleicht nicht das schlechteste wäre.

[Daniel Higgs: ThrillJockey | Sabbath Assembly: Ajna Records 2010] ha



KAIKYT (SLOBODAN KAJKUT)
Krst (CD)

Eine schwarze CD ohne Aufdruck in einer schwarzen Papierhülle, auch ohne Aufdruck. Vier identische schwarze Papiere, die jeweils auf einer Seite ein weißes lateinisches Kreuz (oder Petruskreuz) zeigen. Ein fünftes gänzlich schwarzes Papier im selben Format, darauf ein paar spärliche Informationen. Das ganze verpackt in einen schwarzen Karton, dessen Deckel wiederum abermals ein weißes Kreuz ziert. Klar, hier macht jemand Kunst.

Zuerst ist da die Stille. Und dann klopft und grummelt es sechs Minuten lang stoisch vor sich hin. Eine sehr schöne und lobenswerte Auffassung von Musik kündigt sich dem Hörer da bereits an: Man hat hier eine sehr genaue Vorstellung davon, was eine klare, kompromisslose musikalische Ästhetik ist, nämlich Klopfen, Surren und Grummeln, und das zieht man eisern durch jetzt.

Es tönt und surrt und sirrt dann nochmal sechs Minuten leise und geisterhaft. So ein bisschen muffelt das fast schon ein wenig nach Esoteriksemiar, Kristallkugelmumpitz und Tiefenentspannung, bevor schließlich ein überzeugend stoisch-gleichmäßiges Schlagzeug einsetzt, das jetzt erstmal für eine ganze Weile tapfer und ohne Pause durchhalten wird: bub-bub-bub-tschack, bub-bub-bub-tschack, bub-bub-bub-tschack, bub-bub-bub-tschack, bub-bub-bub-tschack, bub-bub-bub-tschack, bub-bub-bub-tschack, bub-bub-bub-tschack, bub-bub-bub-tschack, bub-bub-bub-tschack, bub-bub-bub-tschack, bub-bub-bub-tschack usw. Ja, so geht das uhrwerkartig und pfeilgrad und unbeirrt seinen Gang, und es stellt sich auch eine angenehme meditative Grundstimmung beim Hörer ein, was vom Künstler auch so beabsichtigt sein mag.

Dann tönt und surrt und sirrt es wieder, und dann kommt wieder das angenehme Bub-bub-bub-Tschak, das man in den wenigen Minuten, in denen es ausblieb, schon vermisst hat.

Dann singt aber leider plötzlich einer in gemessenem Ton Unverständliches, das ein wenig verdächtig nach osteuropäischem Latein klingt. Das mit dem Singen sollten die Musikanten aber besser bleiben lassen, wenn man's recht bedenkt, denn es stört ein wenig das angenehme Phlegma, das sich beim Zuhörer erfolgreich eingestellt hat.

Nicht dass Sie mich jetzt falsch verstehen: Der mutmaßlich junge Mann, der da so hübsch fein singt, hat eine angenehme und einnehmende Stimme und gibt sich Mühe, aber man muss sagen, dass der Gesang alles verdirbt: Das mysteriöse, dunkel raunende Surren und Sirren, das einen in die schwarzen, unermesslichen Weiten des Weltenraums entführt, und das behäbige, gelassen-freundliche Bub-bub-bub-Tschack, das war doch schön so, wie es bis eben war! Warum noch dazu singen?

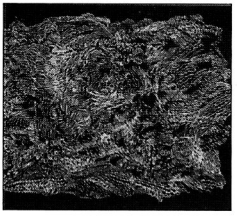
Dann wird auf einmal nicht nur das bislang so zuverlässig und vertraut einherklopfende Bub-bub-bub-Tschack drängender und munterer, nein, auch der gelangweilt leiernde Lateiner hebt kurzzeitig zu einem Lamento an, und selbst das Sirren, Surren und Tönen mäandert brummiger und selbstbewusster vor sich hin und schwillt gewissermaßen eigenmächtig an und wieder ab. Dann geht man sanft in Variationen über: der Lateiner leiert wieder etwas bescheidener, das Brummeln und Grummeln wird leiser und löst sich beinahe zur Gänze ins Verschwinden auf, das Bub-bub-bub-Tschack setzt hie und da neckisch ein bisschen aus, bevor es in alter Frische wieder gemessenen Taktes verlässlich einherbumbumtschackt. Dann raschelt und rattert es zärtlich, das Raschelrattern verquickt sich mit einem sauberen sirenenartigen Dingsbums. Und auch der Schlagwerker wacht auf: Da rummst und rummsdibummst und scheppert es jetzt gewaltig – zwar im alten, gewohnten Bub-bub-bub-Tschack-Modus, aber jetzt lauter und zackiger und in einer ungeahnt selbstbewusst hervorpreschenden Ich-bin-auch-noch-da-Manier. Es ist eine wahre Freude mit dieser Musik: so karg, so formbewusst, so unnachgiebig in der pfeilgraden Richtung, die sie einschlägt.

Man hätte es dennoch lieber beim bescheidenen Bub-bub-bub-Tschak und beim diffus-geheimnisvollen Surren belassen sollen. Dann wäre das ein rundum untadeliges Konzept gewesen. Wie dem auch sei: Eine gewisse Konsequenz in der Komposition und der Spielweise ist den Künstlern nicht abzusprechen: Musik für dunkle Tage, dunkle Räume und Menschen mit einer insgesamt eher dunklen Lebenseinstellung. Bands wie Bohren und der Club of Gore können sich, was die ausgefeilte, hypnotische Bub-bub-bub-Tschack-Technik angeht, hier noch ein Scheibchen abschneiden.

Man weiß am Ende nicht genau: War das nun ein hingebungsvolles musikalisches Gebet an einen allmächtigen Gott? Eine modernisierte Art des gregorianischen Gesangs? Eine Pausenmusik für Doom-Metaller? Prätentiöse Endzeitmusik, die sich zum autistischen Mitwippen eignet? »Religion übt auf Kajkut, wie er selber meint, eine dunkle Faszination aus, das Gotteshaus als atmosphärischer Ort zieht ihn an, ebenso die Musik von Scorn oder Godflesh«, heißt es in der österreichischen Zeitschrift *FALTER*.

Jedenfalls ist die Musik kurzweilig und man kann ganz phantastisch eine ordentliche Menge Alkohol dazu trinken. Wenn die Lautstärke zunimmt, nimmt man größere Schlucke, und wenn sie wieder zurückgenommen wird, nippt man nur ein wenig. So ergibt das alles einen schönen Sinn, und am Ende ist die Flasche leer. Und eine volle ist ja noch im Kühlschrank. Ach ja, und was das Cover-Artwork angeht: »Design and Layout by God«, steht da.

[Wire Globe Recordings] tb



THE NECKS
Silverwater (CD)
RHYS CHATHAM
The Bern Project (CD)

Abteilung: radikale Minimalisten. Die australischen Necks beschränken sich meist auf eine Nummer pro Album, so auch hier wieder, mehr als 60 Minuten wohltemperierter Flow. Eine warm wummernde Orgel, sachte Schläge auf das Becken, mehr braucht es nicht, um die psychedelische Traummaschine in Gang zu bringen. Die besten Momente früher Pink Floyd finden sich hier wie zu einer Endlosschleife verdichtet und zugleich schläfrig entrückt. Wäre der Begriff »Magie« nicht so abgegriffen und esoterisch aufgeladen, man müsste ihn verwenden und auf eine herkömmliche Plattenkritik verzichten.

Etwas kantiger geht es bei Rhys Chatham zu, dem Ahnherren des New-York-Noise-Minimalismus, dem Sonic Youth bis heute 80% ihrer Miete zu verdanken haben. Über Chathams Bedeutung im Kontext der No-Wave-Szene ließen sich Bücher füllen, seine singuläre Verzahnung von Punk und Minimal Music

in den späten 1970ern ist längst als musikhistorische Wegmarke verbrieft – umso erfreulicher, dass ein neues Lebenszeichen zwar keine neuen Wegmarken setzt, aber den Chatham-Stil auf höchstem Niveau fortsetzt. Chatham selbst, an der Trompete und Gitarre zu hören, hat *The Bern Project* 2009 zusammen mit Musikern aus der Schweizer Improv-Szene eingespielt, Mago Flueck am Bass, Julian Sartorius am Schlagzeug, Beat Unternährer an der Posaune und Reto Mäder, im CD-Booklet kryptisch unter »additional sounds« verbucht. Im Graubereich zwischen Post-Punk, Jazz und Minimal Music arbeitet Chatham auf den sechs Nummern an seinem Prinzip der langsamen Steigerung, dem Anschwellen von Klanganballungen. Intensität ohne Erklärungsbedarf.

[The Necks: ReR Megacorp | Rhys Chatham: Hinterzimmer / A-Musik] mb

RADIKAL SATAN

Viento Del Este, Agua Como Peste (LP)

Ein gezupftes Entree auf dem Bass, mühsam läuft eine Akkordeonlinie hinzu, zwängt sich kräftezehrend auseinander und wieder zusammen. Schleppend stimmt das Instrument fast zum zurückhaltenden Tanz an, bis die Melodie abbricht, verebbt, erneut beginnt. Mit ihrer dritten Veröffentlichung »Viento Del Este, Agua Como Peste«, die nun auf Vinyl erschienen ist, verlangen Radikal Satan dem Hörer einiges ab. Geduld und vor allem Fantasie. Nur mit Vorstellungskraft fügen sich Noise-Klänge und Rauschen mit anderen akustischen Fetzen zu fragmentarischen Tableaus, die keine geschlossene Melodie ergeben, aber Bilder erzeugen.

Es sind schwarzgallige Tracks, die wie ein klagender Fado durch die angesengten Sandweiten fegen, wenn zwischen den Verzerrungen wie von weitem dann doch ein harmonischer Fetzen weht. Plötzlich auftrumpfende Trompeten und das metallische Peitschen, mit dem das gesprochene Wort energisch eingreift, lassen sich wie Lärm verklungener Schlachten anhören, in denen nur der Tod stets Sieger blieb und seine bleichen Finger in dieser wabernden Wolke aus leisem Lärm ausstreckt. Kakophonische Klangkörper treffen auf einen sinistren Reigen, aus denen kurzzeitig die Lebenslust herausbricht, monotone Passagen und klägliche Intermezzi schalten auf Interim. Zwischen Bläsertönen erhebt ein Basssolo erst sehnsüchtig, dann klagend die Stimme. Via E-Gitarre meint man in der Ferne post-souveräne Gestalten auszumachen in dieser aufscheinenden Welt, die Szenerien Edward Hoppers mit Road-Movie-Motiven ineinander schiebt. Unter dem Anfall von Leichtigkeit eines E-Pianos zerstiebt die schwermütige Wattedecke dieser emotionalen Wüstung, die dann in jenen trostlos-tristen Schwebezustand des getriebenen Unterwegsseins zurückfällt, mit der die Bewohner der Moderne aufeinandertreffen. In verblichener Eleganz zieht dieser Totentanz seine gefällig ungefälligen Kreise, künden diese Soundtracks nach dem Untergang fast emotionslos und doch berührend von letzten Dingen.

[www.urquinaona.com] tp

VERSCHIEDENE

I Love Marbach Records presents 001:04:00.00 (CD)

MUKRA

Vergölst EP (7")

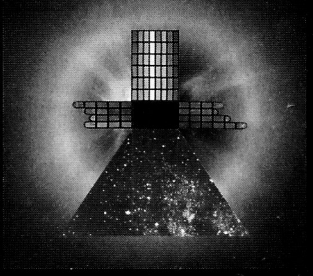
Das Erfurter Label *I Love Marbach Records* (siehe auch Labelporträt in *testcard #19*) steckt mit einem schönen, an den Rändern handgenähten CD-Sampler den eigenen Kosmos ab. Und der heißt im Falle *Marbach* nicht, optisch auf DIY zu machen, aber musikalisch wie angehende Rockstars klingen zu wollen – nein, hier verweigert sich auch die Musik auf ganzer Linie der schnöden Vermarktbarkeit. Wer es nicht glaubt, muss sich nur den Song *Regen* von Mr. Markus anhören, einen völlig aus der Spur geratenen Daddel-Folk-Blues, der wohl selbst den Antifolkies im New Yorker *Sidewalk Cafe* zu schräg wäre. Der Mut zu leicht verstimmten Folk-Miniaturen, komischen Songtexten, Kinderkassetten-Trash und charmantem Schlafzimmer-Sound findet sich hier an allen Ecken und Enden. Wobei das Schräge gerne Ablenkungsmanöver gegenüber dem Talent ist, das da oft gehörig durchschimmert. Andere wiederum leben ihr Talent voll aus und spielen das, was einmal als Math Rock charakterisiert worden ist – also vertrackter, meist instrumentaler Post-Punk, Minutemen um die Ecke gedacht und dreifach verknotet. Wie etwa im Fall von Mukra, einem Duo aus Gitarre und Schlagzeug, das auch auf dem Sampler vertreten ist und mit der *Vergölst*-Single unter Beweis stellt, dass man durchaus vertrackt spielen kann, ohne als Mucker rüberzukommen. Ganz toll sind auch die Grranschinuts mit ihrer Hymne auf die Sparda Bank – Punk pur, der unter Beweis stellt, dass Pogo auch 2010 noch funktionieren kann, wenn er nur bekloppt genug durch den Wind ist. Allemal scheint sich keiner der Musiker allzu ernst zu nehmen (sonst gäbe es nicht Bandnamen wie Zentralheizung of Death), was den Spaßfaktor extrem erhöht. Ein ökonomisch aussichtsloses, künstlerisch jedoch herzerfrischendes Unterfangen.

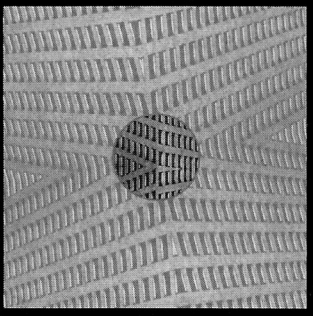
[www.i-love-marbach.de] mb

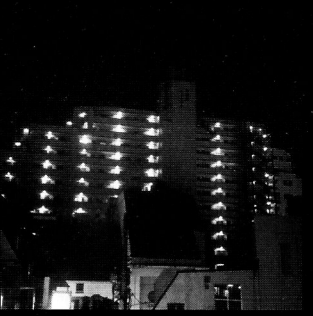
ZEITKRATZER

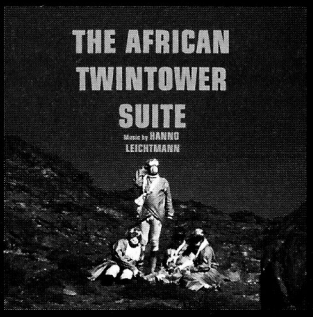
Old School – John Cage (CD)
Old School – James Tenney (CD)

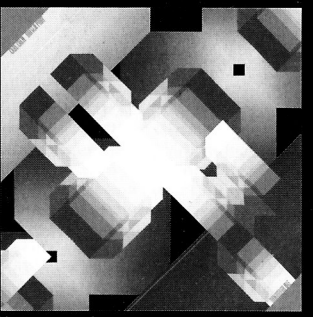
Unter dem Reihen-Titel »Old School« widmet sich das Zeitkratzer-Ensemble Komponisten des 20. Jahrhunderts, versehen mit informativen Liner Notes und einem frischen CD-Design präsentiert, das ganz und gar nicht »Old School« wirkt – das Cage-Cover ziert eine knackige Kiwi, Tenney eine Orange. Das Zeitkratzer-Ensemble unter Leitung von Reinhold Friedl behandelt die Komponisten, das macht nicht nur das Artwork deutlich, nicht als historisches Material, sondern als Zeitgenossen, deren Musik noch immer belebt, inspiriert und nach vorne weist. So dicht, atmosphärisch aufgeladen wie auf den drei Nummern aus den Jahren 1986 – 1992 (dem Todesjahr von John Cage), hat man schon lange keine Cage-Interpretation gehört. Zwar halten sich Zeitkratzer genau an die Vorgaben des Komponisten, doch der interpretatorische Spielraum dieser Spätwerke war so groß, dass es schwer fällt, überhaupt noch von genauen Vorgaben zu sprechen: Für die Stücke gibt es keine Partitur, sondern lediglich eine Zeitstruktur, auch die Besetzung ist frei wählbar. *Five* beispielsweise, das kürzeste Stück der CD, dauert genau fünf Minuten, während der Interpret für das dreißigminütige *Four* seine Klänge selbst wählen muss. Zeitkratzer agieren also in einem relativ offenen Rahmen und nutzen ihn, um Cage sehr sinnlich, aber keineswegs ›leicht‹ aufzuführen, voller Schwingungen und Zwischentöne, fragil und komplex zugleich. Präziser sind dagegen die Vorgaben von James Tenney, einem Komponisten, der mit der New Yorker Schule von Cage und Feldman befreundet war. Tenney selbst sprach von »Swell-Pieces«, also Klanganschwellungen bei minimalen Variationen. So basiert zum Beispiel *Critical Band* (1988) auf dem Kammerton A, der im Laufe des Stückes mit Nebentönen angereichert wird, die so











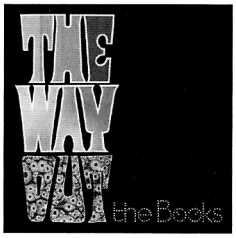
Dekorder 2011:
DATASHOCK "Pyramiden von Giessen" 2LP
ALEXANDER RISHAUG "Shadow Of Events" LP/CD
STEPHAN MATHIEU "To Describe George Washington Bridge" 10"
KEITH FULLERTON WHITMAN/ALIEN RADIO split-LP
FELIX KUBIN & ENSEMBLE INTÉGRALES "Echohaus" 2LP/CD
HANNO LEICHTMANN "The African Twintower Suite" LP/CD
GÆOUDJI SYGNOK "Mort Aux Vaches Ekstra Extra - Route 66 Eksperimentet" LP

Forthcoming:
SCULPTURE "Toad Blinker" Picture-Disc LP
ASTRAL SOCIAL CLUB "Generator Breaker" LP
MACHINEFABRIEK & GARETH DAVIS "Ghost Lanes" LP
XELA "The Sublime" LP

Dekorder 2010:
KING KONG DING DONG "Youth Culture Index" LP
IIBIIS ROOGE "s/t" LP
SCULPTURE "Rotary Signal Emitter" Picture-Disc LP
OUR LOVE WILL DESTROY THE WORLD "I Hate Even Numbers" LP
RAYMOND DIJKSTRA "L'Opus L'H" LP
GIUSEPPE IELASI "(third) Stunt" LP
CARL CALM "Dayglo Port" LP

nahe an A liegen, dass sie nur als Schwingungen erscheinen. Burkhard Schlothauer führt in seinen Liner Notes aus, dass Zeitkratzer über viele Jahre daran gearbeitet haben, die Musik von Tenney adäquat zu interpretieren, was bedeutet, dass jeder Musiker beim Spielen den Klang des gesamten Ensembles im Ohr haben muss, da »harmonische Klänge nicht richtig zu spielen sind, wenn jeder Musiker nur darauf achtet, die vermeintlich richtige Frequenz zu erzeugen«. Das Ergebnis ist berauschend, ein minimalistisch kreisender Sog, in dem Avantgarde und Schönheit nicht als Gegensätze gedacht werden.

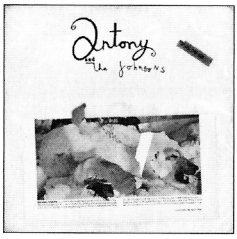
[Zeitkratzer Records / Broken Silence] mb



THE BOOKS
The Way Out (CD)

Man musste sich nach fünf Jahren Funkstille schon fast Sorgen um das sympathische Duo aus dem Nordosten der Vereinigten Staaten machen. Lange war man auf Labelsuche, und hat nun endlich mit *Temporary Residence* ein passendes Zuhause gefunden. Nachdem die ersten drei hervorragenden Alben beim deutschen Label *Tomlab* erschienen, ist die Band nun zum ersten Mal in ihrer langjährigen Karriere bei einem amerikanischen Label unter Vertrag. Das dürfte auch einige Vertriebsprobleme in den USA für Nick Zammuto und Paul de Jong gelöst haben. Auch wenn ihr neues Werk mitnichten eingängiger oder leichter verdaulich ausgefallen ist: Immer noch wimmelt es nur so von (Sprach)-Samples, die kleine Mininarrative entstehen lassen, welche durch die vielseitige Rhythmik und das irrwitzige Spiel mit verschiedensten Sounds zusammengehalten werden. Dabei entstehen kleine, schillernde Popsongs, die eigentlich gar keine sein wollen. Hatten The Books auch schon auf ihren Vorgängeralben bewiesen, dass sie einen Sinn für Humor haben, wird diese Seite auf dem neuen Album noch einmal stärker nach außen gekehrt. Die kleinen Melodiebögen, die das Bindeglied zwischen den verschiedenen Samples darstellen, und die vielen klanglichen Miniaturen, die sich immer wieder innerhalb der Songs offenbaren, bringen auch nach mehrmaligem Hören immer wieder neue Aspekte und Details zum Vorschein. Der Gesamteindruck des Albums gibt sich trotzdem etwas ruhiger und entspannter als auf den bisweilen etwas zappeligen Vorgängern. Die Herren werden eben auch nicht jünger. Doch das ist in diesem Fall ausschließlich als Kompliment gemeint.

[Temporary Residence / Cargo] mr



ANTONY & THE JOHNSONS
Swanlights (LP/CD)

Antony Hegartys Falsettstimme beschreiben? Ich lasse das lieber bleiben – Musikwissenschaft-Professor Erik Steinskog (siehe: *http://triksster.net/1/steinskog/1.html; triksster – Nordic Queer Journal* #1, 2008) kapituliert ebenso beim Versuch, sich über eine *Queer Musicology* abzuarbeiten, die das werte Universitätsfach nun doch erreicht hat. Diese Stimme »the voice of the new century« (Jeremy Solal) zu nennen, kann es wohl auch nicht gewesen sein, gibt es doch der unverwechselbaren, sich einer vergeschlechtlichten Beschreibung entziehenden Stimme vielleicht nicht viele oder genug, aber doch mehr als nur Björks, die auf »Swanlights«, dem vierten Album von Antony and the Johnsons, im Nonsense-Duett mit Antony zu hören ist. So beispielsweise Baby Dee aus Cleveland, Ohio, die mit der Band kollaborierte ebenso wie mit Marc Almond oder die Dresden Dolls.
Das Patriarchat zu überwinden sei eine Option, die bisher noch niemand gesellschaftlich in Betracht gezogen habe, sagt Antony – aber selbstverständlich, und wie viele diese Option schon sahen und immer noch sehen! Lediglich die Kooperation scheint schleppend und zaghaft, und »*das* Weibliche« (was soll das genau sein?) als Allheilmittel zu propagieren a bisl platt und womöglich komplex-problematischer als es uns allen lieb ist. Doch wenn genau dies von Antony Hegarty propagiert wird, einem Menschen der sich selbst als transgender und schwul bezeichnet, wird die Forderung veruneindeutigt und verquert und zu einer dieser seltenen, vielfach verzweigten Brückenangebote in einer Welt, die nur zwei geschlechtliche Einbahnstraßen suggeriert.
Jule Hillgärtner schreibt über die Neonlicht-Rauminszenierung »Twilight Arch« (1991) des kalifornischen Künstlers James Turrell, die im Frankfurter Museum für Moderne Kunst zu betreten ist, »nicht alle wagen sich durch den dunklen Gang, in den auf den ersten Blick stockfinsteren Raum«, Wahrnehmung sei »eine Einbahnstraße«. Turrell gelingt diese Erkenntnis und deren Erweiterung visuell, Antony and the Johnsons auditiv mit sparsamsten Mitteln. Und wer sich wagt, wird reicher.

[Secretly Canadian / Rough Trade 2010] bb

ÅRABROT
Rep.Rep (2LP)

Die CD-Version dieses von Billy Anderson aufgenommen Albums erschien bereits 2006, jetzt liefert *Urquinaona Records* den LP-Release als 180g-Doppel-Vinyl im Klappcover mit Poster nach. Die Fetischisten werden also bedient. Und die sollten sich auch bedienen, denn bereits die Referenzen sprechen Bände: Billy Anderson nahm schon mit den Melvins, Neurosis oder Fantômas auf, inzwischen hat die Band zwei weitere Alben nachgelegt, das vorletzte mit Steve Albini. Und zwischen dessen Aufnahmen passen Årabrot mindestens genauso gut, auch wenn man sie mit Vergleichen wie Jesus Lizard, Mclusky, Neurosis oder den Melvins nur ungenügend erfasst. Doch die Richtung sollte klar sein: Årabrot sind eine Doom-Sludge-Post-Irgendwas-Metal-Noise-Rock-Walze, mancher Rezensent bemüht den Vergleich mit Slayer und übersieht dabei, dass Årabrot bei aller Brachialität und Wut, bei allem infernalischen Lärm und ungestümen Geschrei, weitaus witziger und ironischer als Slayer daherkommen. Beinahe erscheinen sie ähnlich konzeptuell und sophisticated wie Lightning Bolt – nur dass sie noch fieseren Lärm produzieren. Wo einmal doch ein Funken Struktur durchscheint, der vage nach Bluesrock klingt, wird der kurz darauf mit aller Gewalt zerlegt. Kein Wunder, dass das Publikum auf Årabrot-Konzerten nur zwischen zwei Extremen zurückgelassen wird: völlig verstört oder völlig begeistert. Das seit 2001 existierende Osloer Trio fühlt sich in seiner Negativität und seinem noisigen Irrsinn Birthday Party und den Swans verpflichtet, ihre Songs sehen sie näher am Experimental-Film als an der herkömmlichen Songstruktur und benennen als wesentliche Einflüsse für ihre Texte nur zwei Elemente: Die Bibel und Pornografie. Doch nicht so wie Ihr jetzt denkt, eher so wie es die Illustration auf dem Poster zeigt: Dort ist ein Nackter (mit Penis und Brüsten) mit Hirschgeweih und Hufen beim Himmel-und-Hölle-spielen abgebildet. Auch wenn ich bezweifle, dass es so etwas wie Himmel, Vergebung oder Erlösung in der Welt von Årabrot gibt.

[Urquinaona Records / urquinaona.com] cw

ZOLA JESUS
Stridulum II (CD/LP)

Der totale Hall-, Echo- und Reverb-Overkill hat sich inzwischen gelegt wie der sprichwörtlich gewordene Staub nach der Explosion. Nur würde im Falle von Zola Jesus eher die Bezeichnung Implosion passen. Natürlich spielt die Dame mit dem schnittigen Pseudonym keinen seelenfressenden, depressiven Black Metal, aber ebenso wie die Psycho-Pharmazeutiker von Velvet Cacoon oder auch Wolves in the Throne Room wirkt Zola Jesus auf *Stridulum II* sehr autistisch und in sich eingesponnen, eiskellerverloren. So wie das Gesicht auf dem Cover von einer dicken, schwarzen Flüssigkeit übergossen ist, es in die Abdrücke einer Maske verwandelnd, wirkt auch der Klang der neuen, beinahe poppigen Songs, nach innen wie nach außen isoliert. Gleichzeitig ist der Gesang von einer zuvor so nicht gekannten Emphase und kräftig nach vorne gemischt – woraus sich denn auch die Grundspannung der wie aus einem Guss klingenden Platte ergibt.
Passend beginnt das Album mit dem Song »Night« mit Synthieflächen, ruhiger, pathetisch-verhallter Gesang, aggressive Echos im Hintergrund, eine trockene Snare und eine gradlinige Basedrum. Letztere leitet durch eine Nacht, welche auf verkorkste Art und Weise am ehesten der ›bergenden Nacht‹ der Romantiker entspricht: »It's getting late / it's getting dark / in the end of the night / I can feel your warmth«. »I can't stand« zeigt dann das erste Mal die epischen Möglichkeiten, die in diesem Klang angelegt sind: Eiskammer-Disko und Beziehungsbeschreibungen treffen auf endlosen Hall. Die folgenden Songs wie *Stridulum* sind dann auch ein Sog aus der Hallkammer, zusammengehalten von minimalistischer Perkussion und einer ausgreifenden, tiefen Stimme oder sie wirken wie im Falle von »Manifest Destiny« geradezu wie dunkel-orchestraler Dronepop.
Dabei erinnert Zola Jesus' Stimme vor allem an Größen des Gothic- und Wave-Genres, während die Instrumentierung deren sehr spezifischen Sound in heutigere, aktuellere Kontexte übersetzt und so die Klippen des 1000sten Post-Punk-Retro-Aufgusses sowie der gruftigen Provinz umschifft. Eigentlich macht Zola Jesus eine unpeinliche Version von gothic-affinem und ruhigem Elektro für ein Publikum, das wohl niemals an solcherlei Verbindungen denken würde. Man kann sich auch eine primitivistische, unter Valium stehende Kate Bush im Club vorstellen – mit weniger Stimmvarianz, aber mit ganz viel Pathos.
Davon abgesehen, fällt letztlich im Vergleich zur restlichen Diskographie vor allem die größere Fokussierung der Songs auf. Es gibt weniger Abschweifungen, weniger musikalische Suche in den einzelnen Songs, was die seltsame Folge hat, dass als Resultat Pop mit den Bausteinen eines dröhnenden Eiskellers entsteht. Etwaige Vergleiche mit angedüstertem Sound beispielsweise Marke Fever Ray liegen währenddessen komplett schief, geht doch Zola Jesus alles forciert postmodern Zitathafte zu Gunsten einer innovierenden Übersetzung ab. Diese Übersetzung wirkt dabei ebenso befreiend wie im gleichen Zuge intensivierend: Neo-Disco-Gothic ohne Gruftis, sozusagen.
[Souterrain Transmissions / Rough Trade] mw

KOMMANDO SONNE-NMILCH
Pfingsten LP/CD

»Die Scheiße soll Punk sein?« fragt die Sängerin Yvon Jansen im letzten, von einer Akustikgitarre begleiteten Lied des mittlerweile fünften Albums *Pfingsten* der Band um Jens Rachut und seinem ständigen Begleiter – an der Gitarre – Andreas Ness. Um stereotypen Punk braucht sich Rachut jedoch nicht mehr zu scheren, dafür standen seine – wenn man das so sagen kann – »legendären« Bands wie Angeschissen, Dackelblut oder zuletzt Oma Hans. Und doch sind alle diese Bands immer aus dem engen Korsett des typischen Punk ausgebrochen, Kommando Sonne-Nmilch waren da von Anfang an die Extremsten. Das erste Album war voll von elektronischen Experimenten, das zweite klang wie ein Hörspiel. Kein Wunder, Rachut macht inzwischen auch Hörspiele. Auf sein letztes, *Der Seuchenprinz*, soll *Die Falle: Gott* folgen. Auch wenn Kommando Sonne-Nmilch auf ihrem dritten Album wie die Fortführung von Oma Hans mit (geringfügig) anderer Besetzung klangen, auf *Pfingsten* sprengen sie alle Schubladen. Eröffnet wird das Album mit einem Reggae-Beat, es dauert bis zum vierten Lied, bis der Punk dann richtig losgeht. Davor und danach wird das Songformat fleißig dekonstruiert: Mal fängt die Sängerin (und Schauspielerin) Yvon Jansen mitten im Lied zu lachen an, mal singt Rachut zu Schellenkranz und unverzerrter Gitarre (was im Kontext seiner bisherigen Band doch ungewöhnlich ist). Die Themen sind düster wie eh und je, ob die dystopischen Texte von einer Gegenwart, die keine_r so wahrhaben will, handeln oder eine noch schlimmere Zukunft prognostizieren bleibt ungewiss: »Jetzt liegt sie wach, die Zeit ertrunken / die Tiere laut und schon vergessen / Ruhe jetzt, wir sind im Finale!« Beinahe jedes Lied wird durch hörspielartige Sprechpassagen unterbrochen. In seiner Besprechung für die *intro* schrieb Martin Büsser, dass es Kommando Sonne-Nmilch gelang, »den sogenannten Artschool-Punk und den hymnischen, oft als stumpf gebrandmarkten Street-Punk« zusammenlaufen zu lassen. Denn wo ein hymnischer Punkkracher kommt, mit Mitsingrefrain sogar, läuft die erwartete Parole ins Leere, der Chor singt aberwitzige postmoderne Grüße: »Trotz Glatteis, Stau & Anschnallpflicht / hoffe ich, ihr habt Glück / Wir wünschen Frohe Pfingsten & kommt gesund zurück.« Wer Authentizität sucht, ist hier verkehrt, wer die teilweise kryptischen Texte entschlüsseln will, sowieso. Kommando Sonne-Nmilch entwinden sich jeder Schublade, ob Artschool oder Pogo, in die Punk gefasst werden soll.
[Major Label / majorlabel.de] cw

KODIAK / NADJA
Split (LP/CD)

Zwei Bands, hier mit je einem langen Track vertreten, die zueinander passen. In beiden Fällen Drone/Doom/Noise/Metal-Ambient. Die deutschen Kodiak beginnen mit einem düsteren Stück, instrumental und unterschwellig bedrohlich. Metal als Kunstform, ohne Posen, sondern monolithisch erstarrt. Etwas luftiger klingt der Track von Nadja, dem Duo Aidan Baker und Leah Buckareff aus Toronto, die hin und wieder auch in Berlin leben. Obwohl Nadja noch nicht so bekannt wie Sun O))) sind, dürfen sie als Pioniere des Subgenres zwischen Drone und Doom gelten. Ihre Musik spielt mit dem Erhabenen, majestätisch und lodernd wie ein akustischer Flächenbrand. Sie ruft starke Emotionen hervor, doch wer die beiden einmal live gesehen hat, wird sich wohl gewundert haben, wie ruhig und in sich gekehrt die Musiker bei ihren Auftritten bleiben. Fast meditativ lassen sie ihren *wall of sound* anschwellen. In letzter Zeit haben Nadja zudem einige Platten aufgenommen, auf denen sie sich vom Doom Metal abgewandt haben, mehr in Richtung Ambient gegangen sind. Ihr Track für diese Split-CD bleibt in der Schwebe, enthält noch

Doom-Elemente, hört sich allerdings ziemlich entspannt an. Wie auch immer – eine Band, deren Musik niemanden kalt lässt.

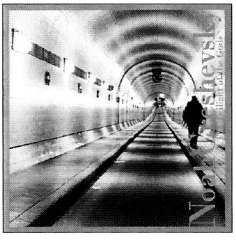
[Denovali Records / Cargo] mb

MUTTER

Trinken Singen Schießen (2LP/CD)

Mutter hat neue Männer, das sieht man gleich, wenn man vorne drauf aufs Cover von *Trinken Singen Schießen* guckt. Das Album wurde von Fans (mit)finanziert – 99 »Mutter-Schuldverschreibungen« über 100 Euro wurden von der Band angeboten, um die Produktionskosten (teilweise) zu decken. Binnen weniger Tage waren die Schuldverschreibungen ausverkauft. Die Aktion »Mutter zu verkaufen« (taz) also ein Erfolg – wie aber klingt die neue Mutter? Hat die Häutung der Band sich musikalisch niedergeschlagen? Falsche oder schwierige Frage? Einerseits klingt jedes Mutter-Album einzigartig – andererseits erkennt man Mutter sofort. Schmutziger, klumpiger Noiserock, einerseits. Andererseits darin eingelagert: eine seltsame Zartheit/Zärtlichkeit. Diese Mischung garantiert seither, dass trotz der oft brachialen Mittel, derer sich die Band im musikalischen Sinne häufig bedient (lassen wir *Hauptsache Musik* einmal kurz außer Acht), keine Nähe zur Kraftmeierei, zu martialischen Gesten besteht. Der vermeintliche Krach ist nie Selbstzweck, kein Schlag auf die Snare ist zuviel, keine Gitarrenwand wird bloß zur Zierde in die Song-Architektur der Lieder eingezogen. Souverän, ohne sich übermäßig aufzuspielen. Mutter machen von jeher Musik, die am treffendsten mit dem Begriff »nüchtern« beschrieben werden kann: »Idioten zu erklären, dass sie welche sind, kann man nicht und tut es doch, weil sie welche sind.« Dazu eine einfache Akustikgitarre und Max Müllers Stimme, die beschreibt, was jede/r schon erfahren hat und jenseits aller – nach Außen hin getragenen – *political correctness* weiß: es gibt Idioten, natürlich! Was denn sonst!? Und so steckt diese Platte voller schlichter und dennoch poetischer Alltagsbetrachtungen, deren gelungenste neben vielen anderen vielleicht »Der Zug« ist. Ein Lied über das Ende einer Liebesbeziehung, mit Liebe zum Detail beobachtet, treffend formuliert, unsentimental vorgetragen – und ohne jede Parteinahme. Es ist an anderer Stelle festgestellt worden, dass Max Müllers Texte sich dokumentarisch zu ihren Gegenständen verhalten, sie verweigern die Identifikation. Es ist völlig irrelevant, ob Max Müller etwas beschreibt, dass über ihn selbst Auskunft geben könnte und ob die Zuhörer_innen sich mit ihm als vermeintlichem Opfer (ist er der, der in »Der Zug« als »er« verlassen wird?) identifizieren. Der Text des Liedes, die Texte der gesamten Platte stehen als Bestandsaufnahmen, streitbare Aussagen für sich (und sind somit verfügbar, sich eigene Gedanken dazu zu machen, ohne sich gleich für eine einzunehmende Position entscheiden zu müssen). Max Müllers Texte gehen über den binären Code von Zustimmung/Ablehnung weit hinaus und als aufmerksamer Beobachter seiner Umgebung widersteht Müller zu jeder Zeit sowohl egozentrischem Gejammer wie auch kulturpessimistischem Lamento. Es gilt: aufzeichnen, registrieren, zum Ausdruck bringen. Das Ergebnis dieser Arbeit ist wie immer bisher sehr eindrucksvoll und nutzt sich auch nach mehrmaligem Hören nicht ab. Ach ja: Dieses Jahr feiert Mutter 25. Geburtstag! Herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag: *Trinken Singen Schießen* – Feuerwerk!

[DEG 2010] ha



NOAH CRESHEVSKY

The Twilight of the Gods (CD)

MARIO DIAZ DE LEÓN

Enter Houses of (CD)

JOHN KING

Mysteries (CD)

JG THIRWELL

Manorexia (CD)

»Mysteries«, »The Twilight of the Gods«, »Enter Houses of«, »Manorexia«. Kein verschrobener Indie, kein Metal das alles, sondern Albumtitel aus *Tzadiks* vielfältiger Composer-Serie. Versammelt wird ein eklektischer Mix aus alter Meisterschaft (Noah Creshevsky) und genialem Dilletantentum (JG Thirlwell), PostHardcore-Instrumentalmusik (Mario Diaz de León) und frischer Auseinandersetzung mit der Königsgattung klassischer Kammermusik, dem Streichquartett (John King). Ein Nenner, auf den sich all das bringen lässt, findet sich kaum. Es ist allerdings alles nicht so skrupulös, so zu verlöschender Geräuschhaftigkeit zu tendierend, wie manche aktuellen europäischen Komponisten (Mark Andre, Jakob Ullmann).

Noah Creshevsky, der bei weitem älteste der heute vorgestellten Komponisten, hat noch bei der legendären Nadja Boulanger studiert und später bei Luciano Berio. Er selbst hat seitdem an verschiedenen Institutionen vorwiegend elektronische Musik unterrichtet. Als Hyperrealismus beschreibt Creshevsky seinen leichthändigen Umgang mit allerlei akustischen Fundstücken, die verschnitten, geloopt und beschleunigt werden, um nur einige Verfahrenstechniken anzusprechen. Das gestattet dann auch die Erzeugung übermenschlicher Instrumentalfertigkeiten, wie bei Nancarrows »Player Piano« (vorläufig zumindest, denn InstrumentalistInnen lernen schnell ...). Manche der so entstandenen Stücke wirken schalkhaft und unterhaltsam (»Götterdämmerung« unter Verwendung von Musik der The Klez Dispensers), andere vermitteln den Eindruck ernsthafter Klangstudien. Warum die Stimme von Ellen Band als Basis für ein mirakulöses Stück mit dem ebenso klassischen wie finsteren Titel »La Belle Dame Sans Merci« dient, bleibt freilich ein ungelöstes Rätsel.

Mario Diaz de León wurde 1979 in St. Paul geboren. Er spielte zuerst Gitarre in Hardcorebands, bevor er sich weiteren musikalischen Einflüssen öffnete. Auch in Sachen Multimedia ist er aktiv, sein Hauptinteresse gilt aber der Komposition von Musik für akustische Instrumente und Elektronik. »Enter Houses of« vereint mehrere Stücke für kleine Besetzung aus Streichern und/oder Bläsern mit Elektronik. Betreten werden Pfade, die von Komponisten wie Scelsi, Ligeti oder Radulescu zwischen Fokussierung und Bewusstseinserweiterung gebahnt wurden. Was sich zunächst oft etwas spröde anhört und entsprechend lapidar betitelt ist, gewinnt zunehmend an innerem Leben und Klangreiz. Ob fragil und leichthändig oder eher insistierend, stets entwickelt die Musik ihren spezifischen Sog. Mit der Musik Diaz de Leóns ist John Zorn eine interessante Entdeckung gelungen, deren weiteren Weg zu verfolgen durchaus spannend sein dürfte.

Von John King ist schon einmal ein Tonträger mit Streichquartetten bei *Tzadik* erschienen. Die jetzt vorgelegten neuen Arbeiten (zum Teil mit Elektronik) basieren auf einem komplexen Mix aus fixierter Komposition, Aleatorik und Improvisation. Die musikalischen Einflüsse seiner Musik sind ebenso vielfältig wie die Werke die er schreibt. Einigermaßen prägend dürfte seine Arbeit für Merce Cunninghams Kompanie gewesen sein, aber er hat auch Musik für Film und Theater komponiert, Opern (u.a. nach Heiner Müller) und Orchester- und Kammermusik.

John Kings Instrument ist die Viola. Er spielt sie auch im Quartett namens Crucible – ein musikalischer Schmelztiegel, für den King seine Musik auch komponiert. Kernstück der Veröffentlichung sind die namensgebenden »Ten Mysteries« für Streichquartett aus dem Jahr 2007, ein sehr ausgewachsenes, bezeichnenderweise neunteiliges Stück Kammermusik, das Kings Regeln der Trilogic Unity aus Vorbestimmtem, Ungewissem und Spontanem folgt. Ein kleineres Stück zeigt in seinen reizvollen beiden Versionen die unterschiedlichen Ergebnisse der vorbestimmten Indeterminiertheit. Schließlich JG Thirlwell, außer als Foetus unter zahlreichen weiteren Projektnamen unterwegs. Er entwarf sein Manorexia-Projekt im Jahr 2000. Alles basierte auf Samples und elektronischen Sounds und widmete sich klangräumlichen Vorstellungen, für die Thirlwells sonstige Musik keinen Raum bot. Ziemlich bald entstand in ihm der Wunsch nach Arrangements für akustische Instrumente, die aber einstweilen zu anderen Resultaten führten. Ein Zusammentreffen mit dem Trio Real Quiet aus dem Bang On A Can Umfeld führte dann doch zu Versionen des Manorexia-Materials mit akustischen Instrumenten. Foetus, ursprünglich im Industrial beheimat, verwandelt sich so zum Autor recht intimer, organischer und dicht gefügter Kammermusik in zumeist Trio-Besetzung mit ihm selbst am Sampler, Felix Fan, Cello und David Broom, Klavier. Die Stücke verweisen ins Reich entlegener Natur, ihr Tonfall ist zumeist elegisch, sacht beunruhigend und repetitiv, aber nicht ohne Binnenspannung. Der schon früh von Foetus beschworene Diabolus In Musica versteckt sich diesmal im Detail.

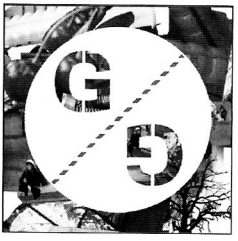
[Tzadik] hp

ROBIN HAYWARD

States Of Rushing (CD)

Musik für Tuba solo? Genau, nichts als eine einzige Tuba. Das Instrument ist zumindest in Deutschland vorbelastet, kennt man es doch dort fast nur als Umpa-Umpa-Begleitung zu volkstümlichen Märschen. Doch was der Brite Robin Hayward aus seinem Instrument zaubert, hat so gar nichts mit konventionellen Tuba-Klängen zu tun. Vielmehr handelt es sich um äußerst minimalistisch gehaltene Geräuschwelten. Das gewaltige Instrument wird als Klangkörper benutzt, in dem Hayward seinen Atem auf Reisen schickt. Das Ergebnis ist oft bloßes Pusten, das dünn ziselierend eingesetzt wird. Nach Tuba hört sich keines der Stücke an, auch nicht jene, auf denen Hayward impulsiv wird und seinen Atem rhythmisch zirkulieren lässt, was eher klingt, als würde man Luft durch einen Schlauch jagen. Das Ergebnis ist höchst konzentrierte, aber auch abstrakte Minimal Music, vergleichbar mit den musikalischen Versuchsanordnungen von Alvin Lucier, einem Komponisten, mit dem Robin Hayward bereits zusammen gearbeitet hat.

[Choose Records / A-Musik] mb



GREIE GUT FRAKTION

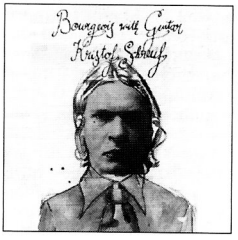
Baustelle (CD)

Es geht voran auf der Baustelle. Antye Greie und Gudrun Gut haben sie eingerichtet. Aber sie greifen nicht zu ganz so schwerem Gerät wie früher die Einstürzenden Neubauten und es wehen auch keine Schnurrbarthaare im Wind (Rocket Freudental). Es ist ein leichtfüßiges Spiel: Für Kinder und erwachsene Menschen, die das Spielen nicht verlernt haben, wie Greie und Gut. Die neue Stadt geht an den Start. Holger Hiller und Thomas Fehlmann hatten sich da schon bei Paul Hindemith (1930) bedient. Titel wie »Mischmaschine« oder »Betongießen« lassen an Lärmterror denken, zur Anwendung gelangter Krach wird aber wie sonst auch ohne Umstände in federnde Beats gebettet.

Der sacht militant klingende Titel Greie Gut Fraktion steht, aus Holzbohlen gefügt, über dieser Veröffentlichung. Baustelle meint ja auch gern Gewalt gegen Sachen. Was nicht passt, wird auch hier passend gemacht, allerdings mit sachtem Nachdruck. Was hältst Du, Eiche, von unserem Flur? (Als Parkett ...) Bäumen scheinen Greie & Gut hier nicht so recht zu trauen: »Cutting Trees« ist ein anderer Track betitelt. Aber es ist ja nur eins dieser sacht verwirrenden Worträtsel, die die Arbeit von Antye Greie (Laub, agf) durchwalten. Auch die latent unterkühlte Klangästhetik von Gudrun Gut hinterlässt ihre lichten Wirkstätten tendenziell besenrein. Alles nur ein Planspiel, eine in die Beine fahrende Simulation am Bildschirm mit Sand aus Pixeln und Stahl aus Software?

Make it work. Break it down. Let it flow: Die Baustelle wandelt sich in eine Vielzahl straff rhythmisierter Klangbilder, geschaffen durch zwei Elektromusikerinnen, die bei aller Verwandtschaft doch sehr eigene Arbeitsweisen entwickelt haben. Diese Baustelle hat wenig mit schlechtem Wetter oder rinnendem Schweiß zu tun. Sie erscheint wie eine stets auf den Punkt gebrachte Choreographie. Von Mühsal kaum eine Spur – außer in China. So möchte das Bauen der Zukunft gehen, wenn die Elemente aus dem Drucker kommen. Noch sind wir nicht so weit. Noch legen Greie Gut Fraktion eine leichtfüßig falsche Spur. Mit Latzhose und Plastikhelm in die Disco: War da nicht mal was? Das hier bewegt sich besser, geschmeidiger unter Verwendung von Spuren realen Geräuschs.

[Monika / Indigo] hp



KRISTOF SCHREUF

Bourgeoise With Guitar (LP/CD)

Nach gefühlten Jahrhunderten war es im Frühjahr 2009 endlich soweit. Kristof Schreuf veröffentlichte nach 13 Jahren (nach Brüllens *Schatzitude*) die lange angekündigte Solo-Platte. Damit ist Kristof Schreuf so eine Art deutscher Axl Rose. So weit, so »witzig«. Im Gegensatz zum amerikanischen Egomanen hat Schreuf allerdings keinen Rohr- bzw. Rockkrepierer produziert. Im Gegenteil handelt es sich bei »Bourgeoise With Guitar« um eine kluge und ihrem Gegenstand gleichzeitig zugeneigte Auseinandersetzung. Eine Platte mit Herz & Hirn, gewissermaßen. Aufgabe: wie kann man Songs, die unter der Last ihrer Geschichte und Coverversionen längst zusammengebrochen sind, so singen, dass sie wieder auf die Beine kommen? Kristof Schreuf, der aus seiner Liebe zu den gesungenen und anders »benutzten« Klassikern keinen Hehl macht, reicht seinen Liedern die Hand, hilft ihnen auf – und siehe da, sie machen wieder eine gute Figur! Und mit ihnen ihr Interpret. »My Generation« a capella, befreit von Roger Daltreys Gestotter – in makelloser Melancholie (und zur Melodie von »Scarborough Fair« gesungen) steht es da, als sei es das erste Mal. Anderes Beispiel, ähnlicher Effekt: der Text von Iggys »Search & Destroy« über »The End« von The Doors. Referenzen, Überblendungen, Collagen, scheinbar heterogenes Material zusammengefügt: Richard Hell & The Voidoids und The Rolling Stones vereint in »Last Night A DJ Saved My Life«. Man kann an dieser Platte erproben, ob das eigene Wissen über Popmusik ebenso enzyklopädisch ist, wie das seines Interpreten. Das ist aber eher nebensächlich bzw. ein Spaß für ein paar Biere unter einander freundlich gesinnten Klugscheißer innen. Lohnenswer-

ter ist es, Kristof Schreuf zuzuhören, wie er mit traumwandlerischer Sicherheit Bezüge herstellt, Nachbarschaften stiftet oder »einfach« nur »Highway To Hell« so singt, wie es noch nie gesungen wurde: zart, als winkte er dem Lied nach, dessen ursprünglicher Sänger selbst vor langer Zeit zur Hölle gefahren ist. Und dann steht er plötzlich wieder vor Dir: Bon Scott, Rockgott, und – Kristof Schreuf, dem einstigen Sänger einer AC/DC Coverband sei Dank – es scheint etwas wieder auf von dem, was in Jugendzimmern als Liebe zur Rockmusik einmal entfacht wurde und im Laufe der Jahre zu erlöschen drohte. Kristof Schreuf singt auf »Bourgeoise With Guitar« nichts als Liebeslieder, ohne seine Liebe zu den Liedern, die er singt, in Kitsch oder Nostalgie zu ertränken oder ihre Transformation allzu abstrakt zu gestalten. Dass die Platte dabei so federleicht und mühelos klingt, als sei das alles gar kein Kunststück, zeigt um so mehr, welch' großes Kunststück Kristof Schreuf gelungen ist.

[CD, Buback / LP, Ritchie Records] ha

ELFENBEINTURM
Pizza Party Produktion Trilogy Boxset (3xMC & CD-R)
SCANNERS
Oz Antep (CD-R)
STEVE GUNN
Camel Throat (MC)
NAUTILUS
Pumpkin II (MC)
DUCKTAILS
II (MC)

Elfenbeinturm ist das Soloprojekt von Pascal Hector, Mitglied des Grusel-Kraut-Kollektivs Datashock und Betreiber des *Meudiademorte*-Labels (das bereits in *testcard* #16 und #19 ausführlich gewürdigt wurde). Letzteres genießt in der deutschen Tape-Szene fast einen singulären Status, die Qualität des Labels lässt sich durchaus mit der von Geistesverwandten wie *Woodsist* Records oder *Not Not Fun* vergleichen. Elfenbeinturm hat eine kleine Zahl Tapes bzw. eine CD-R veröffentlicht, die vor allem von weitaus mehr Humor zeugen als viele der häufig esoterischen Veröffentlichungen im weiten Bereich des Ambient/Industrial/Kraut. Nicht nur der Titel *Pizza Party Produktion*, auch die Musik selbst zeigt, dass sich da jemand nicht allzu ernst nimmt. Die elektronisch erzeugten Loops erinnern manches Mal an die Leichtigkeit der Silver Apples oder an Amiga-Melodien und Tropical-Exotica. Da beißt die Maus keinen Faden ab: Elfenbeinturm liefert ultra dulle Mabu-Retardo-Loops, originell und kurzweilig. Weitaus düsterer kommt da *Oz Antep* von den Scanners daher: Das Aosuke-Duo Tobert Knopp und Ulf Schütte (Datashock, Black To Comm, Diamond Lemonade, Shivers, Phantom Horse) erzeugt einen modularen und oszillierenden Synthesizer-Wahnsinn. SPK und Throbbing Gristle haben selten so beklemmende, flirrende und rauschende, albtraumhafte Kakophonien zustande gebracht. Wie der Soundtrack zu einem Fulci-Film – bloß, dass man den Film gar nicht braucht: das Horrorszenario läuft bei diesen Klängen bereits im Kopf ab. Weniger fordernd kommt da *Pumpkin II* von Nautilus daher. Heidi Diehl von Vanishing Voice und Time Life präsentiert auf ihrem Solotape zurückgenommenen Ambient, seltsam entrückt klingt ein Stück mit dem Titel »Sky Track«. Ähnlich unaufdringlich ist *Camel Throat* von Steve Gunn: Der Brooklyner spielt repetitive Akustikgitarre zu der er verhalten und kaum hörbar singt. Heraus kommen dabei psychedelische Folkstücke, die sich langsam aufbauen und große Effekte scheuen. Obwohl ausgesprochen harmonisch, verzichtet er in minimalistischer Art auf Melodien und Songstrukturen. So hätte Syd Barrett geklungen, wäre er konzeptueller und minimalistischer gewesen. Die Ein-Mann-Band Ducktails dagegen versprüht auf ihrem auf *Tapetektonik*s erschienen Tape mit dem simplen Titel II einen ähnlichen Charme wie die Woods. Da passt es natürlich, dass der dritte Longplayer auf *Woodsist Records* erscheinen soll. In spärlicher Soundqualität wird eine Mischung aus Psychedelic-Pop, Garage-Folk, Surf und Minimal-Music geboten, verhalten vorgetragene Songs, deren Qualität sich wie auch bei den Woods auf beatleseskem Niveau befindet. Vielleicht etwas fröhlicher und manches Mal auch schräger als die Woods, dafür auch weniger an einem bestimmten Sound interessiert, der zu sehr an die Sixties erinnert, präsentiert Matthew Mondanile als Ducktails unprätentiöse und großartige Songs.

[Meudiademorte / meudiademorte.de; Tapetektoniks] cw

POLAR BEAR WITH JYAGER
Common Ground (CD)

»Hurra, meine eigene Platte«, wird Sebastian Rochford, der Schlagzeuger und Songwriter von Polar Bear gedacht haben, als ihm die Vinyl-Version des neuesten Albums seiner Jazzband, »Peepers«, ins Haus flatterte. Irgendwann kurz darauf hat er aber offenbar gedacht: »Was passiert wohl, wenn ich mit meinem eigenen Zeug scratche?« Zwischen diesem Gedanken und der fertigen Platte »Common Ground« ist einiges passiert. Vor allem ist irgendwann im Prozess, aus der eigenen Platte eine neue zu machen, Jyager an Bord gekommen, ein bisher nur Eingeweihten bekannter britischer Rapper portugiesischer Herkunft, der sich von den meisten Grime-Künstlern wohltuend dadurch absetzt, dass er wesentlich fließender und sanfter klingt. Seinem Mitwirken ist es zu verdanken, dass aus »Common Ground« mehr geworden ist, als ein Suchspiel für Samplejäger. Bis auf das erste sind alle Stücke aus Samples der letzten Polar-Bear-Platte zusammengesetzt und sie funktionieren tatsächlich als HipHop im weiteren Sinn. Die beiden Künstler scheinen sich zu beflügeln. Jyager klingt eigenständiger als auf seinen eigenen Platten, Rochford zieht ungeahnte Klangfarben aus seiner sonst recht poppigen Musik. Vor allem in der Mitte des Albums (»The role I chose« und »Don't think I wont«) geht es ziemlich düster zu.

Das Recycling-Konzept stößt jedoch auch an seine Grenzen. Irgendwann wirkt es akademisch, und die Selbstbeschränkung tut der Platte gut: Sie ist nur eine knappe halbe Stunde lang. Die Live-Auftritte, bei denen Polar Bear als ganze Band mitspielt, weisen allerdings schon über das Recycling-Spiel hinaus.

[Leaf] ms

TENDER FOREVER
No Snare LP/CD

Die ersten zwei Platten von Tender Forever sind weitgehend unbemerkt unter dem Radar der hiesigen Musikpresse durchgerauscht, warum ist nicht ganz klar. Das Debüt *The Soft And The Hardcore* versammelte wunderschöne Popsongs, die Sehnsucht und Euphorie mit einer subversiv-queeren Haltung verbanden. Eingespielt wurde das ganze von der sich hinter dem manifestartigen Pseudonym verbergenden Multiinstrumentalistin Melanie Valera auf wenig mehr als einem Roland-Keyboard, einem beseelt holpernden Drumcomputer und einer Gitarre. *The Soft And The Hardcore* war wie auch das zweite Album eine formvollendete Symbiose aus LoFi-Ästhetik und Breitwandgefühlen. Waren die ersten beiden noch vollgepackt mit herzerweichenden Liebesliedern, macht sich auf dem neuen Tender Forever-Album *No Snare* streckenweise klamme Düsternis breit. Der Titel deutet es an, das Zentrum ist abhanden gekommen, es geht um Liebeskummer und Verlust. Die Platte oszilliert souverän zwischen Trennungsschmerz und Aufbruchsstimmung. Die Texte tun es der Musik gleich und legen alles offen: »My heart, my mouth, my chest, they've

DELTA SWAMP ROCK

SOUNDS FROM THE SOUTH:
AT THE CROSSROADS OF ROCK, COUNTRY AND SOUL
Forthcoming on Soul Jazz Records

LYNYRD SKYNYRD BAREFOOT JERRY JOE SOUTH THE ALLMAN BROTHERS
AREA CODE 615 CHER TONY JOE WHITE LEON RUSSELL JOHNNY CASH
JOE SOUTH DAN PENN COWBOY BOBBY GENTRY & MORE

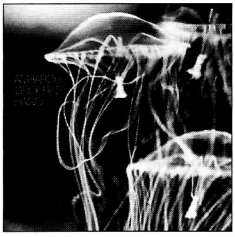
DOUBLE CD PACK WITH ACCOMPANYING 52-PAGE BOOK
WITH EXCLUSIVE TEXT, PHOTOGRAPHS AND BIOGRAPHIES.
ALSO LIMITED EDITION TWO VOLUMES OF DOUBLE VINYL.

CAT NO. SJR CD243/SJR LP243 VOL. 1/ SJR LP 243 VOL.2

RELEASE DATE: April 2011

been talking, but they haven't said your name.« Die Simplizität der Songs führt jene, die Pop nur noch ironisch hören können, auf die falsche Fährte. Tender Forever geht es um die ganz großen Gefühle, und das alles ist tatsächlich so gemeint. »My place is bright, it is my own.« So schön und einfach kann es sein.

[K Records] bm



OREN AMBARCHI / KEIJI HAINO / JIM O'ROURKE

Tima Formosa (CD)

Improvisierte Musik, live aufgeführt, kann unterschiedlichste Erwartungen wecken. Hier werden sie, was das Gelingen betrifft, erfüllt. Es gibt ja keine Garantie, dass selbst Musiker von unbestrittenen Fähigkeiten wie diese drei bei einem Zusammentreffen einen glücklichen Moment zu fassen bekommen. Hier dauert dieser, aufgenommen bei einem Auftritt in Japan, rund eine Stunde. Es ist eine Strecke Zeit, die ohne vordergründige Kraftentfaltung, aber auch ohne redundanten Leerlauf vergeht. Wie aus dem Nichts treten Ambarchis Feedback-Sounds hervor, langsam ergänzt durch einzelne Gitarrentöne und zarte Anschläge von O'Rourkes Klavier. Gläsern und fragil schweben sie, wie schwerelos und doch von einer intrikaten Spannung gehalten. Eine eigentümliche Intensität erfüllt diese überwiegend statische Musik und sie hält über die gesamte Zeit. Zwei lange Tracks umschließen ein kurzes, direkteres Mittelstück, bevor Stille die letzten Spuren von Sound in sich aufnimmt. Eine fast schon aparte Klanglichkeit entwickelt sich, wenn O'Rourke mehr im als am Piano Klänge erzeugt, immer wieder aufgebrochen durch Phasen intensiveren Agierens aller Musiker im grundlegenden, surrealen Summen und Rauschen. Besonders Hainos beunruhigende vokale Fähigkeiten setzen spezielle Akzente. Im dritten der Teile ist Haino auch intensiv mit Flöte, Drum Machine und Electronics beteiligt, ohne doch Ambarchi oder O'Rourke ins Abseits zu stellen. Vielleicht ist das Ganze ein merkwürdiges Ritual, aber keine mantrischen Beschwörungen, keine simplen Drones, kein flinkfingeriges Springen von Ton zu Ton findet sich auf *Tima Formosa*. Die Stücke zeigen eine nachgerade organische Entwicklung, erfüllt von bei aller Zurückgenommenheit reicher Textur. Von den Soloarbeiten Ambarchis, O'Rourkes und Hainos oder ihren anderen Projekten ist dieses Album ziemlich weit entfernt. Hier zeigen sich aber die Möglichkeiten, die sich drei improvisatorisch hoch erfahrenen Musikern in einem neuen Zusammenhang bieten können.

[Black Truffle] hp

ARBEIT

Fassbinder Raben (CD)

Fassbinder Raben lautet der Titel der fünften Folge eines langfristigen Projekts der Frankfurter Gruppe Arbeit. Anhand unterschiedlicher Liedtypen wird ein »Archiv Deutschland« verhandelt, weit zurückgreifend und die Projektionen aufnehmend, die diese Gesangsform, bewusst oder unbewusst, möglich macht. Der Bogen spannt sich weit, vom Politaktivismus Brecht-Eislerscher Prägung über bürgerliche Sehnsüchte im romantischen Kunstlied zurück zur gesanglichen Selbstvergewisserung des Volkslieds. Fassbinder Raben ist eine Art Schritt zur Seite. Die Bundesrepublik Deutschland, zu deren herausragenden Filmkünstlern Rainer Werner Fassbinder zählt, ist perdu, in Zeiten umfassender Globalisierung genauso vergangen wie das geringere Pendant DDR. Bei Retrospektiven Fassbinderscher Filme haben wir ein Land vor Augen, dessen Präsenzen viele, nicht nur Nachgeborene, lange hinter uns gelassen zu haben glauben. Ob handfeste Einrichtung in der Nachkriegszeit, unmittelbares soziales bzw. sexuelles Elend oder schwule Wachträume, die Formen, in denen agiert wurde, haben nicht mehr gar so viel gemein mit umfassender Deregulierung, Hartz IV, HIV oder DSDS. Ohne dass sich die kapitalistischen Verhältnisse ja nennenswert umgekehrt hätten. Fassbinders Filme lebten immer auch von ihrer Filmmusik. Sie stammte oft von Peer Raben, einem der auch international bedeutendsten Filmkomponisten. Raben starb 2007. Noch kurz zuvor hatte er Wong Kar-Weis gerühmten Film »2046« vertont. Raben schrieb Lieder und Chansons für Ingrid Caven und ist hier auch mit Vertonungen von Wolf Wondratschek, Enzensberger oder Hebbel zu hören. Es herrscht der etwas gehobene Ton des Kunstlieds vor, gelegentlich schlagerhaft kontaminiert. Eine ehemalige Gegenwart, ausschnittsweise eingerichtet von R. W. Fassbinder und illuminiert von Peer Raben. Ein Gesellschaftsspiel. Jetzt trocken und pointiert nachgestellt von Oliver Augst und Marcel Daemgen.
Eine Schaustellung, eine modellhafte Präsenz: Ohne all die vorgehängten Klunker, das propere Elend, das wohlgenährte Fleisch, auch ohne die Wirkmächtigkeit der Filmbilder. Auf Spanten und Gestänge reduziert, bergen die Lieder nach wie vor Sehnsuchtsorte. Lili Marleens Laterne steht da und knistert. Die weißen Vögel am Hafen haben einen ruhigen Beat aufgenommen in ihrem Kreisen. Auch unauslöschbarer Ärger pulsiert. Dazwischen seltsam klar ein Klavier. Minimale Störgeräusche, Easy-Listening-Beats, Heimorgelgedudel. Momente, die näher rücken und andere, die in entfernterem Hintergrund geruhsam pluckern. Ein schönes Leben unter so vielen Falschen scheinen die Lieder zu singen. Aber echt ist es auch nicht. Es ist zu großem Leben nachgestellt. Guten Abend, gute Nacht, singt Oliver Augst zum Schluss. Marcel Daemgens Musik träumt dazu, manchmal fiebrig, oft gelassen und sich ihres Eigenwerts bewusst.

[Ccn C] hp

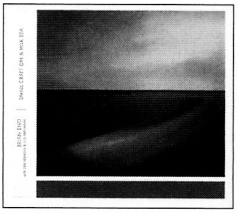
VARIOUS ARTISTS

Freedom, Rhythm & Sound. Revolutionary Jazz & Civil Rights Movement 1963–82 (LP/CD)

»Jazz ist eine genuine Ausdrucksform der Afro-Amerikaner.« Was daherkommt wie ein Allgemeinplatz ist in Wahrheit eine schwer erarbeitete Errungenschaft einiger Künstler der sechziger und siebziger Jahre. Erst in der Engführung von Black Power und Jazzmusik, die der Sampler *Freedom, Rhythm and Sound* von *Soul Jazz Records* abbildet, hat sich diese Sichtweise durchgesetzt. Davor war Jazz zum Großteil Entertainment. Interessanterweise sind aber viele der Künstler aus dieser Ära nur schlecht wiederveröffentlicht, manche Musik ist in Vergessenheit geraten, als ihr Anliegen durchgesetzt war. *Soul Jazz*, oder genauer Gilles Peterson und Stuart Baker, haben es sich mit dieser Doppel-CD zur Aufgabe gemacht, einige dieser Künstler dem Vergessen zu entreißen. Dabei ist nicht nur ein beeindruckendes Dokument musikalischer und sozialer Geschichte herausgekommen, sondern ein durch und durch hörbares Album. Beim Thema denkt man vielleicht eher an Free Jazz und verkopfte Musik. Mit Archie Shepp, Sun Ra und dem Art Ensemble of Chicago sind zwar auch Vertreter dieser Spielart dabei, aber die stilistische Bandbreite ist viel größer, als man erwartet. Souliges ist dabei, an klassische Musik angelehnte Stücke in großer Besetzung und radikalere Stücke,

Über das rein historische Dokument hinaus ist hier also auch noch ein unheimlich unterhaltsamer Sampler entstanden.

[Soul Jazz] ms



BRIAN ENO WITH JON HOPKINS & LEO ABRAHAMS

Small Craft On A Milk Sea (LP/CD)

Es ist vollbracht: Brian Eno, der Vater der elektronischen Ambient-Musik, veröffentlicht ein Album auf *Warp*, dem Label, das in den den ersten Jahren nach seiner Gründung 1989 wie kein anderes die neu erblühende elektronische Popmusik zwischen Acid und Ambient prägte, bevor es sich weiter ausdifferenzierte in unterschiedliche musikalische Stilistiken, ohne jedoch mit den ursprünglich veröffentlichten Klängen je wirklich zu brechen.

Eno, der auch schon vor zwei Jahren seinen 60. Geburtstag feierte, arbeitet hier mit zwei relativ jungen Musikern zusammen, deren Output sich noch überschaubar gestaltet im Gegensatz zu dem Enos, dessen Name nicht nur auf einer beachtlichen Anzahl von Solo-Veröffentlichungen und gemeinsamen Projekten auftaucht (zusammen mit Robert Fripp, David Byrne oder John Cale etwa), sondern der auch als Produzent seit über 30 Jahren eine feste Größe im Musikgeschäft ist, und zwar durchaus im Mainstream (David Bowie, U2 etc.).

Die Erwartungshaltung ist, zugegebenermaßen, nicht wirklich groß – schließlich hat Eno am konsequentesten Saties »Musique d'ameublement« umgesetzt und über Jahrzehnte hin, so er nicht poppig-rhythmisch gearbeitet hat, Klangflächen produziert, die sich unprätentiös im Hintergrund entfalten – und kann dementsprechend auch nicht wirklich enttäuscht werden durch ein gediegenes Elektronik-Album, das Eno-typische Klangflächen im ersten und letzten Drittel bietet, während der Mittelteil stark rhythmisch konturiert ist, sozusagen »rockt«. Vielleicht liegt es daran, dass ein originärer Vertreter der elektronischen Musik der letzten 4 Dekaden mit zwei Vertretern der aktuellen jungen Generation zusammenarbeitet, dass deren Beitrag als eigene Handschrift nicht wirklich und deutlich hörbar wird. Als Eno sich auf Augenhöhe befand mit seinen Kooperationspartnern, vor allem den bereits genannten Herren Fripp und Byrne, entstanden mit *No Pussyfooting* oder *My Life In The Bush Of Ghosts* etwa Werke, die weit über die jeweilige Einzelleistung der beteiligten Künstler hinauswiesen und wirklich mehr boten als die Summe der Einzelteile. Hier jedoch überdeckt Enos Duktus weitere Zutaten – die Platte würde als reines Eno-Album, kein allzu schlechtes zumal, ebenso durchgehen. Möglicherweise öffnet diese Platte wieder ein Türchen zwischen den Generationen, um Neueinsteigern eine Spur im Klangwald zu legen. Wer schon länger in diesem Wald umherstreift, wird allerdings nur ein schönes Stück Weg durch die akustische Flora und Fauna finden, ohne neue Arten zu entdecken – falls das überhaupt noch möglich oder, im Fall extremster elektro-akustischer Zerebralstimulation, überhaupt wünschenswert wäre. *Warp* liefert neben der gewöhnlichen CD, die immerhin auch schon in einem sehr geschmackvoll gestalteten Digipack serviert wird, auch eine Deluxe-Edition aus, die das musikalische Material in einer limitierten Box auf Doppel-Vinyl und Doppel-CD (ergänzt um Bonusmaterial) präsentiert und der handsignierte Drucke von – erraten? – Brian Eno beiliegen.

[warp] jk

CLASSLESS KULLA & ISTARI LASTERFAHRER

Wir hatten doch noch was vor (CD-R)

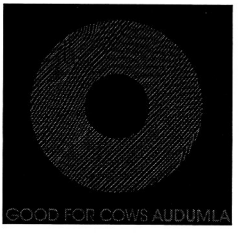
Müll runtergebracht, Wäsche gewaschen – war da noch was? – Ja, Weltraum(fahrt) und Kommunismus stehen noch auf dem Zettel der zu erledigenden Dinge. Wird aber vielleicht heute nix mehr. Dafür wurden fleißig und rücksichtslos Soundschnipsel gesammelt, Gedanken zu Text gebracht, Rhythmen angeworfen und überbordend Musik gemacht. Ist doch auch schon was, eine Etappe mehr auf dem langen Marsch einer trägen Menschheit Richtung Selbstbestimmung.

Classless Kulla ist ausreichend beschäftigt als Blogger und Egotronic-Sidekick. Singen ist seine Stärke nicht unbedingt. Istari Lasterfahrer betreibt das Elektro-Label mit dem schönen Namen Sozialistischer Plattenbau und verfertigt allerlei Musik zwischen elegantem Techno und harschen Breakbeats. Diese Kollaboration gibt ihm reichlich Gelegenheit, seine verschiedenen Seiten vorzuführen. Zusammen mit den präzis verschwurbelten Früchten unangestrengten Nachdenkens seines Kollegen Kulla ergibt das wundersame Dinge, die der Begriff Song nur unzureichend erfasst. Was nicht nur am derben rhythmischen Unterbau liegt. Identitätsvermeidung, Utopie und Buffy The Vampire Slayer bilden Eckpunkte, die gerne mal angenehm antideutsch unterlegt sind. Dann ist da noch der Kommunismus. Aber auch der wird aufgeschnitten, gewendet und der Verpflichtung universaler Menschheitserlösung entzogen ...

Unter einer genügend weiten Auslegung des Begriffs Gesang verraten bereits Songtitel wie »Das Warensubjekt hat immer recht« oder »Broken (Wert und Subjektbildung)« gezielt-lässiges Bemühen um Vermeidung von Kommerzialität. (Protest wird ja bekanntlich – nicht nur im Mainstream – ohnehin gefressen). Dagegen gibt es fröhliches Punkgegröl wie »Bezugsgruppe«, heimliche Hymnen und unerwartete Smashhits wie »Car Accident«: Ja, dieses Album ist zweisprachig, enthält Spuren von Metalriffs und verwendet außerdem Samples von der Olsenbande!

Wäre der Begriff »Intelligente Unterhaltung« nicht so öde: Hier ist er ziemlich sicher am Platz. Wortwitziger Spaß und trashiges Geballer schieben sich in angemessenen Abständen unter ins Liedformat gebrachte Meinungen und Deinungen eines Menschen von nicht so geringem Verstand.

[Sozialistischer Plattenbau] hp



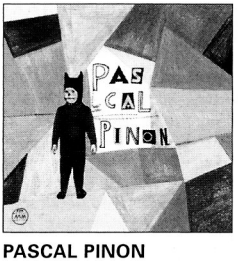
GOOD FOR COWS

Audumla (CD)

Die Welt der Musik betrachten aus der Perspektive der Rhythmussektion (i. e. Bass u. Drums): Das war der Ausgangspunkt, der Devin Hoff und Chess Smith über einen akustischen Beginn und inzwischen vier Alben zu ganz anderen Horizonten geführt hat. Bestand nämlich ihr anfängliches Interesse vorwiegend in der Beschäftigung mit Jazzgrößen wie Thelonious Monk oder Ornette Coleman, so vereinte sie bald auch die gemeinsame Begeisterung für Bands wie Black Flag oder Minutemen und verpasste ihrer Musik einen Schub nervöser Energie. Damit nicht genug, wurde auch Rhythmus- und Klangforschung auf den Spuren von Anthony Braxton oder Fred Frith betrieben. Da war es sicher gut, dass die Besetzung klein gehalten wurde und nicht auf profilierungssüchtige Sänger und/oder Gitarristen Rücksicht genommen werden musste.

Good For Cows untersuchen seit mehr als zehn Jahren die Stärken einer spärlichen Besetzung aus Drums und Bass, diesmal allerdings fett elektrisiert. Denn die musikalischen Interessen dieses Crustiazz-

Duos wurden durch eine Diät aus Black Metal und harschem Lärm noch einmal angeschärft, ohne indes die Basis aus Coleman oder Frith aus den Händen zu geben. So badet auch *Audumla*, ihr vierter Tonträger, wie manch anderer heute, in finsteren Wassern. Ich verkneife mir an dieser Stelle ein Wortspiel mit dem Bandnamen, verweise aber darauf, dass Chess Smith Drummer u.a. bei Jamie Stewarts Xiu Xiu ist und auch Devin Hoff dort mitspielte. Die Gelenkigkeit und Präzision, die beide dort unter Beweis stellen, prägen auch ihre Arbeit mit Good for Cows.
Was also hinzukommt, ist natürlich der rabenschwarze Hintergrund schrundigen Geräuschs. Auf pure Instrumentalfarben reduziert, zeigt sich das muskulöse und angespannte Gerüst, das ansonsten gerne durch allerlei Effekt aufgehübscht und verschärft wird. Hier eben nicht. Auf *Audumla* gibt es dafür straffe Pulse, die immer mal wieder angezogen und losgelassen werden. Hier gibt es drönende, aber auch filigrane Arbeit am Bass, dessen elektronische Mutationen doch nie das Instrument und seinen untergründigen Gesang vergessen lassen. Auch Melodie darf sich entfalten, zu Skizzen eines Songs werden. Aber sie wird leichthändig fortgerissen vom Sog der Bewegung. Das wird dann Überschwang, Energie, selbstbewusste Zügellosigkeit.
[Web of Mimicry] hp

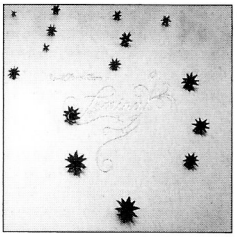


PASCAL PINON
Pascal Pinon (CD/LP)

Sind das da Blockflöten? Ja, das sind Blockflöten. Vier 16-jährige Isländerinnen spielen sanften, zuckersüßen Folk-Pop, mit Gitarren, Glockenspiel und eben – Blockflöten.
Und entgegen der Vorurteile, die man nach dieser Beschreibung haben könnte, ist man von dem Charme dieses Albums gleich gefangen. Aufs Knappste instrumentiert, aufgenommen mit nur einem Mikrofon in der Mitte des Raumes, vermittelt diese Musik sofort die Nähe, die DIY-Produktionen oft inne ist. Dabei klingt das Ganze aber durchaus nicht nach Lo-Fi-Tape-Produktion, sondern fügt sich nahtlos ins Spektrum zwischen Múm, Sing Fang Bous und Seabear ein und passt also ganz selbstverständlich in die Reihe wunderbarer Island-Veröffentlichungen, die in den letzten Jahren bei Morr Music erschienen sind.
Stets mehrstimmig und abwechselnd Englisch und Isländisch singen die beiden Zwillingsschwestern Jófridur und Ásthildur über die Natur, über Schüchternheit und sogar über – Harry Potter. Dieser jugendlichen Offenheit ist sicher auch zu verdanken, dass als Namensgeber Pascal Pinon herhalten musste, auch bekannt als der »zweiköpfige Mexikaner«, der um 1900 in Freakshows durch die Lande zog. Soviel Weirdness passt aber eigentlich gar nicht zur Musik der jungen Isländerinnen, denn die ist schlicht ganz reizend.
[Morr Music] db

SAM PREKOP
Old Punch Card (CD)

Den Namen Sam Prekop muss man wahrscheinlich keinem Indie-Nerd mehr erklären. Gehört der Mann doch seit Jahrzehnten mit seinen Bands Tortoise und The Sea and Cake zu den Wegbereitern des Post-Rock. Doch auch auf Solopfaden hat Sam Prekop schon drei Alben vorgelegt, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Das neue Werk ist ein klarer, stilistischer Einschnitt in das bisherige Schaffen, da es sich um eine analoge Elektronik-Platte handelt. Ohne Gesang, keine Gitarren (mit Ausnahme eines Songs), und keine Beats. Stattdessen wurden fast alle Sounds mit einem modularen Synthesizer erzeugt. So die programmatische Einschränkung dieses Albums, das sich gänzlich auf Klangflächen und feingliedrige Soundästhetiken konzentriert. Von den Popsongs seiner beiden Vorgängeralben verabschiedet sich der Multiinstrumentalist aus Chicago konsequent. Obwohl die einzelnen Tracks doch sehr unterschiedlich gehalten sind, fließt das Album sehr organisch und stimmig dahin. Es sind immer wieder die kleinen Soundkontraste, die sich zu einer neuen Stimmung formieren, um dann im nächsten Moment von einer weiteren, manchmal fast beliebig erscheinenden Klangfläche in eine neue Richtung getragen zu werden. Man merkt den Songs durchaus an, dass Prekop dem Zufall einen angemessen Platz eingeräumt hat, da sich Melodiebögen wie von selbst auflösen und in vertrackte rhythmische Strukturen übergehen. Visuellen Vergleichen wird dadurch unweigerlich Tür und Tor geöffnet, wobei man bei diesen oftmals vorschnellen Verweisen bekanntlich vorsichtig sein sollte. Ein in sich ruhendes, ausgeglichenes und trotz seiner konzeptuellen Beschränkungen doch angenehm facettenreiches Album, das viele Sam Prekop in dieser Form sicherlich nicht zugetraut hätten.
[Thrill Jockey / Rough Trade] mr



JOHN ZORN
Femina (CD)

Kaum ein von einem Mann betriebenes Label veröffentlicht so viel Musik von Künstlerinnen wie Tzadik und auch in vielen von John Zorns Ensembles sind mit großer Selbstverständlichkeit Künstlerinnen beteiligt. So erscheint es nur folgerichtig, dass Zorn sich in einer neueren Arbeit ganz der weiblichen Seite der Künste widmet und dabei zur Umsetzung auf eine Reihe ganz außergewöhnlicher Musikerinnen zurückgreifen kann.
Ob's nun wirklich einen spezifisch weiblichen Blickwinkel im Kunstbereich gibt, ist ja seit Jahr und Tag umstritten und kollidiert zudem mit dem je Individuellen aller Kunstschaffenden. Im Bereich der Musik werden allerdings die Lärmattacken zumeist doch noch von mehr oder weniger erwachsenen Männern geritten. John Zorn steht da auf seine differenzierte Weise auch nicht abseits, aber bei diesem besonderen Album, das *Femina* betitelt ist, tritt Zorns brachiale Seite weitgehend in den Hintergrund.
Die Musik auf *Femina* ist den Interpretinnen förmlich in die Finger geschrieben (auch wenn er bei der Ausarbeitung auf seine durchaus zu rüder Attacke verleitende File-Card-Technik zurückgreift). Es ist eine Musik, in der Ikue Mori spärlich und effektvoll geräuschhafte Akzente setzt, die aber sonst vorwiegend geschmeidig und farbenprächtig einherkommt. Kaleidoskopartig bewegen sich so die Stücke, verschieben sich die Perspektiven, wandern magische Klänge von Interpretin zu Interpretin. Stimmungsvolle und impressionistisch anmutende Partien wechseln wie rasch vorbeiziehende grandiose Panoramen und doch entsteht ein faszinierender Fluss in diesen Kompositionen, die mit großer Selbstverständlichkeit auch mal brüske Richtungswechsel vollziehen. Das beteiligte Ensemble zeigt sich auf der Höhe seiner Künste und aller Herausforderung scheinbar mühelos gewachsen. Saiteninstrumente dominieren und verweisen ein wenig auf die Traditionen klassischer Musik, um deren Grenzen mit einem Wimpernschlag in unerwarteter Richtung zu verlassen. Mitwirkende sind die großartigen Jennifer Choi (Violine), Okkyung Lee (Cello), Carol Emanuel (Harfe), Sylvie Courvoisier (Klavier), Shayna Dunkelman (Schlagzeug), Ikue Mori und

mit einleitenden Worten Laurie Anderson. Kaum je allerdings wird *Femina* heftig oder aufbrausend und verfällt da dann doch womöglich tradierten Rollenzuschreibungen. Von Runhild Gammelsaeter bis Maja S.K. Ratkje, Doro Pesch oder Kevin Blechdom kenne ich einen durchaus weniger ätherischen Zugriff auf die gewesene Männerdomäne Musik. Dafür gibt's leider Punktabzug. Einen weiteren für einen Namen auf der, tja, mitgelieferten Ehrentafel, die ansonsten durchaus verdienstvoll, Frauen aus allen Bereichen des Kulturbetriebs aufführt, denen John Zorn wohl auch die Inspiration für dieses Album verdankt. Der Zug kulturellen Obskurantismus, dem Zorn gelegentlich verfällt, manifestiert sich da in der Person der antisemitischen Trickserin Helena Blavatsky, die auch noch zwischen Sylvia Plath und Frida Kahlo platziert wird. Bei der Ausstattung des Albums übertrifft sich *Tzadik* selbst, denn eine üppige Fotostrecke von Kiki Smith liegt dem Album als Booklet bei. Somit ist John Zorns *Femina* allenfalls der Vorwurf zu machen, dass es das Disparate, Bedrängende und Kämpferische weiblicher Kunst (auf das ja per Nennung verwiesen wird) nur am Rand anklingen lässt und sie »nur« reichhaltig differenziert, zumeist gelassen spielerisch und gedankenvoll erscheinen lässt. Auch diese eher einseitige Betrachtung freilich zeigt John Zorn als ingenieusen Frauenversteher und Verzauberer allen Publikums. Eine wirkliche Herausforderung bestände meiner Meinung nach allerdings in der Interpretation dieses überwiegend feinsinnigen Stücks durch eine Anzahl mehr oder weniger behaarter Kerle.

[Tzadik] hp

YELLOW SWANS

Going Places (CD/LP)

Das britische Label *Type* ist für Veröffentlichungen aus dem Feld elektronisch-experimenteller Klänge bekannt. Seit Jahren erscheinen dort zumeist exzellente Drone-, Ambient- und Modern Classical-Alben, von Deaf Center und Svarte Greiner über Black To Comm und Thomas Köner bis hin zu Grouper oder Richard Skelton. Überwiegend bewegen sich die Veröffentlichungen in ruhigeren Fahrwassern. Minimale, detailverliebte Musik – wenig bis gar nicht Krach schlagend. Es passt vielleicht daher wie die Faust aufs Auge, dass das amerikanische Noise-Duo Yellow Swans hier sein offiziell letztes Album posthum veröffentlicht hat. Mögen sie in Frieden ruhen. Zum Abschied schlagen sie dann auch etwas ruhigere Töne an. Überwiegend meditative, warme und – ja! – atmende Klanglandschaften. Dunkel, tief. Dass es sich bei den Aufnahmen um eine Zusammenstellung zum Teil bereits (in anderer Form) veröffentlichter Tracks handelt ist ebenso nebensächlich, wie es nicht auffällt. »Going Places« ist ein homogenes Album: Noise, und eben nicht Lärm. Strukturiert und packend.

[Type Records / a-musik] ha

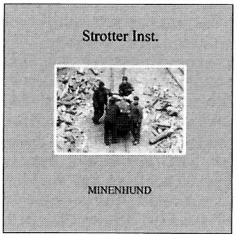
MAJA K.S. RATKJE / LASSE MARHAUG

Musik For Gardening (CD)

Maja S. K. Ratkje und Lasse Marhaug sind durchaus ein Traumpaar für alle FreundInnen konsequent unkategorisierbarer Elektronik. Mit *Music For Gardening* liegt die inzwischen vierte Folge einer losen Zusammenarbeit vor, die sich allerlei Zweckbestimmungen widmet. Ein Häuschen im Grünen nennt Maja Ratkje inzwischen ihr eigen und die Techniken des Grabens, Umtopfens und Sähens lassen sich nicht nur landwirtschaftlich einsetzen. Es ist freilich eher der Garten der Villa Kunterbunt, der sich mit diesen Klängen bei einschlägigem Tun bespaßen ließe. Die Handschriften Marhaugs und Ratkjes blitzen zwar bei jedem der sonnigen Tracks durch, aber ansonsten gilt es sich an einen speziellen Titel zu halten, nämlich »Merry Go Round Circus In Town«. *Music For Gardening* versammelt neben dosiert eingesetztem norwegischem Noise allerlei kuriose Soundschnipsel, die wie exotische Blumen in gut bearbeitetes Terrain gepflanzt werden. Weiteres Brummen, Fiepen und Summen

gelangt gut kompostiert zur Anwendung. Der Boden ist hörbar bereitet für Neues. Am ehesten freilich erinnert dieses putzige kleine Album aber eben an ein munter sich drehendes Karussell, das mit großen Gemüsenachbildungen aus Plastik bestückt ist und auf dem alle bei der kurzweiligen Fahrt viel Spaß haben. Manchmal quietscht es, dann wirft eine Wolke Schatten, aber stets geht es weiter. Danach wird freilich wieder in den Garten gehuscht, es stehen Jäten und Gießen und vor allem Pfropfen an. *Music For Gardening* gehört sicher zu den zugänglicheren Arbeiten in der Welt von Maja Ratkjes und Lasse Marhaugs.

[Pica Disk] hp



STROTTER INST.

Minenhund (CD)

Emsige Beschäftigung, dargeboten durch fleißige und sicher kräftige Schweizerhände: So ein Name wie Strotter Inst. klingt in meinen Ohren zumindest gewerblich. Oder gar in der angehängten Abkürzung wissenschaftlich-institutionell, somit schon erhebend. Tatsächlich verwendet der Schweizer Christoph Hess Lenco-Plattenspieler für seine Arbeit im Geräuschbergwerk, wobei der malträtierten Nadel meist keine eigentlichen Tonträger unterlegt werden. Dafür werden allerlei Manipulationen vorgenommen, mittels Nähnadeln, Metallteilen oder Gummibändern, was den einzelnen, unbetitelten Tracks ihr Gewicht quasi fordistischer Kleinteiligkeit verleiht. Verweist der Titel *Minenhund* nämlich durchaus auf den gelind derben Klangcharakter dieser Installation, funktioniert die doch in den stetigen 33er und 45er Tempi der Maschinen mit der Behändigkeit präziserer Feinmechanik. So ist in das quasi Proletarische dieser Produktion schon auch etwas von der Zweideutigkeit des ominösen Grubenhunds eingeschrieben, der zwar rollen, aber nicht bellen kann. Die Musik wirkt einerseits wie eine präzise kalkulierte Klanginstallation, bei der systematisch die Parameter abgeändert werden. Zugleich funktionieren die einzelnen Teile für sich als dunkel klingende Präzisionsmaschinchen, denen gerne auch im Finsteren gelauscht werden kann. Da ist es so behaglich, zumal wenn Stimmsamples eingebaut werden. Aber die Klänge haben in ihrem manisch sich aufbauenden Wiederholungsfuror auch hier stets etwas Wimmelndes, Drängendes, untergründig Emsiges. Der Mann hinter Strotter Inst. ist Architekt, verständlicherweise sitzt alles präzise. Aber er ist auch ein Tüftler, ein Fantast, ein Rasender.

[Hinterzimmer & Public Guilt] hp

MICHAEL ESPOSITO / CARL MICHAEL VON HAUSWOLFF

The Ghosts Of Effingham (Wachszylinder, Download)

Veröffentlichungen im Bereich der Musik bestehen – vereinfacht gesagt – aus zwei Komponenten: der inhaltlichen (das, was zu hören und zu lesen bzw. zu sehen ist) und der formalen (der Wahl der Technologie und Materialität des Trägermediums, Art und Umfang der Verknüpfung von klanglicher und zusätzlicher bildlicher/textlicher Information).

Inhaltliche und formale Aspekte bieten heutzutage wenig Überraschungen: Das klangliche Material lässt sich üblicherweise in eine vorhandene Schublade einordnen (Folklore, Free Jazz oder Kammermusik etwa), das Aufzählen der Beteiligten (Komponisten, Musiker etc.) und die Beigabe sonstiger Anekdoten (Entstehungsgeschichte, Umstände der Aufnahme, aber auch abstruse Ausflüge in Technikgeschichte, Esoterik etc.) wird mehr oder weniger umfangreich mit Bildmaterial ergänzt, korrelierend mit oder kontrastierend zu dem präsentierten Klangmaterial. Formal kann das ganze dann in unterschiedlichen Darreichungsformen präsentiert werden: »klassisch« auf Tonträger (analog oder digital), »modern« als Download (bzw. ganz modern: analoger Tonträger kombiniert mit digitaler Download-Option).

Die etwas umständliche Vorrede ist hier nötig, denn »The Ghosts Of Effingham« hängt, zumindest formal, aktuell die Latte am höchsten: die nicht einmal fünf Minuten lange Aufnahme sogenannter EVP (Electronic Voice Phenomenon) erscheint auf einem Wachszylinder – im Jahr 2010, also 133 Jahre nachdem Thomas A. Edison am 21. November 1877 seinen Phonographen angekündigt und, etwa einen Monat später, zum Patent eingereicht hatte. Der auf 150 nummerierte Exemplare limitierte und nicht ganz billige (85 britische Pfund) Wachszylinder enthält das Stück, das ebenfalls in zwei Varianten zum Download bereitgestellt wird (den Erwerb des Wachszylinders vorausgesetzt): Zum einen als finaler Track (also Studio-Master), zum anderen als Mitschnitt des Wachszylinders, abgespielt auf einem Edison Fireside (1909) Model A mit einem B-Diamanten und einem Cygnet-Horn.

Und hier schließt sich der Kreis zwischen formalen und inhaltlichen Aspekten dieses Tonträgers einerseits, und der aktuellen medialen Situation andererseits: Es wird offenbar, dass die Wahl eines Mediums inzwischen beliebig geworden ist – mag die CD derzeit noch das meistverkaufte physikalische Medium sein, so ist sie doch nicht das am weitesten verbreitete (das dürfte die Kompaktkassette sein), und auch nicht dasjenige mit einer klaren Zukunft. Als materieller Tonträger konkurriert sie nicht wirklich mit immateriellen Downloads, sondern hat schon verloren, ist bereits »tot«. So tot übrigens wie Vinylplatte, Magnetband – und Wachszylinder.

Ach ja: der Inhalt ... vier Minuten Stimmen und Geräusche, kombiniert mit einem recht ausgefeilten theoretischen Background, d.h. dem Bezug zu den »Totenstimmen« und den verschiedenen Versuchen, auch von Edison(!), diese aufzunehmen und hörbar zu machen. Scharlatanerie, Humbug, Fake? Nein, eher das passende künstlerische Statement zur aktuellen Situation von Speichermedien von zwei Künstlern, die dieses Feld schon seit geraumer Zeit und mit diversen Veröffentlichungen originell beackern. Chapeau!

[ashinternational.com / touchshop.org] jk

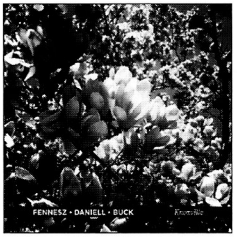
DEERHOOF

Deerhoof vs. Evil (CD)

Nach geschätzten zwölf Alben und sechzehn Jahren Bandgeschichte muss man sich wahrscheinlich die Frage gefallen lassen, ob man noch etwas Neues zu sagen hat. Doch die Frage des Neuen innerhalb der Popkritik ist generell überschätzt. Suchte man in der Tat das Neue, müsste man lange suchen und würde kaum fündig. Dass das aktuelle Album der Formation aus San Francisco nicht auf das »Neue« angewiesen ist und dennoch fantastisch funktioniert, lässt sich an ihrer fast kindlich-naiv anmutenden Herangehensweise an Musik festmachen. Diese vermeintliche Unbekümmertheit offenbart sich natürlich spätestens ab dem zweiten Song als ausgeklügeltes und ungemein intelligentes Spiel mit Konventionen, Verweisen und Inszenierungsstrategien. Der helle und immer wieder mit Kinderliedmelodien spielende Gesang Satomi Matsuzakis ist nach wie vor das Zentrum des Deerhoof'schen Klangbildes. Zur bekannten Indie-Schrulligkeit gesellen sich fragil scheppernde

Gitarrenfiguren und eine minimalistische Rhythmik. Deerhoof lassen ihren Songs stets genügend Raum zum Atmen. Obwohl es vor Ideen nur so wimmelt, ist kein Song überladen. Die Reduktion als Stilmittel hatte die Band schon bei ihrer Gründung vor 16 Jahren verinnerlicht. Auch wenn die laut-leise Dynamik in einem Song wie »Behold a Marvel in the Darkness« etwas abgegriffen daherkommt, so lässt man sich doch immer wieder gerne in diese seltsam entrückte Welt des Quartetts entführen, die es nach seinen ganz eigenen Regeln erschaffen hat. Deerhoof ist mittlerweile eine Band, die keine vergleichenden Verweise mehr braucht. Sie ist selbst zur maßgeblichen Referenz geworden.

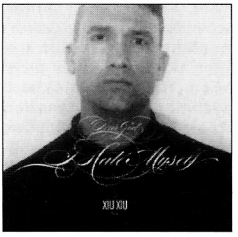
[Polyvinyl / Cargo] mr



FENNESZ / DANIELL / BUCK
Knoxville (LP)

Gibt es Gipfel im Underground? Wenn ja, dann muss man von einem Underground-Gipfeltreffen sprechen, das zu diesem Album geführt hat. Christian Fennesz, David Daniell und Tony Buck haben sich in *Knoxville* auf einer Bühne getroffen. Beim Big Ears Festival im Februar 2009 ist das gewesen und glücklicherweise hat jemand die dabei entstandene Musik aufgenommen. Man kann wunderbar zuhören, wie sie sich anfangs suchen, dann finden und sich gegenseitig herausfordern. Die Platte, obwohl eine durchgängige Performance, ist in vier Stücke aufgeteilt. Im ersten, »Unüberwindbare Wände«, suchen sie einander. Anschließend spielen sie, wie Wale, die sich unter einem Sternenhimmel durch warme Meeresströme wälzen. Die beiden Gitarristen Fennesz und Daniell erzeugen vor allem Drones und Tony Buck kann alle Tricks ausspielen, die er in seiner langen Karriere als Avantgarde-Jazzer gelernt hat. Kurz, das Trio hat ein sehr schönes Album aufgenommen, auch wenn der schönste Moment ziemlich am Anfang liegt. Die Stelle im ersten Stück nämlich, an der einer der Gitarristen, welcher ist nicht festzustellen, plötzlich sicher in seinem Spiel wird und die Suche nach den anderen aufgibt, um ein kurzes bluesiges Riff zu spielen, als wären wir plötzlich bei Dylan Carson und Earth gelandet. Auf dieser Zuversicht baut sich dann die ganze restliche Platte auf.

[Thrill Jockey] ms



XIU XIU
Dear God, I hate myself (LP/CD)

Zwischen Digital-8bit-Müll, metallischer Perkussion, Factory-Bassgitarre, und Songwriter-Sensibilität entwickelt das Duo weiter seinen Post-Pop-Sound entlang von Bruchstellen, hektischen Übergängen und Unterbrechungen und ist mit *Dear God I Hate myself* so nahe an perfektem, auch Noise, billige Computersounds und Atonalität umfassendem Pop dran wie nie zuvor. Alles wirkt konsequent elektronisch zerschrotet und klingt oft nach Cheapo-Atari-Dysfunktion, wobei sich manche Klänge inzwischen beinahe zu Xiu-Xiu-Trademark-Sounds entwickelt haben. So arbeiten Xiu Xiu auf *Dear God I hate myself* an der Perfektionierung ihres Sounds. Der Titelsong entfaltet zwischen Beatbox, Akustikgitarren und Stimmensamples dann aber doch wieder eine neue Seite, abseits des vorher zumindest kurz drohenden Digitaloverkills. Hier werden die Pathosformeln mit Chorfetzen und Akustikgitarren angezogen, dann wieder unterbrochen durch Handclaps, zerschnipselte Beats und im Resultat entsteht ganz großer, opak-funkelnder Pop. Die folgenden Nummern der zweiten Seite vertiefen diese Herangehensweise, die in Gestalt des sphärischen »Hyunhye's Theme«, bei dem sich die ruhigere, abstraktere Seite Xiu Xius entfalten kann, freilich auch schon auf Seite A zu hören war. Gegen Ende gibt es dann noch, völlig unvermittelt Country-Sound in »Cumberland Gap«, erinnernd an William Elliott Whitmore und Konsorten, sowie hektische Streicher in »Impossible Feeling«. Damit fällt die zweite Seite der aktuellen Veröffentlichung in gewisser Weise stärker und überraschender aus und zeigt, dass Xiu Xiu keine Gebietssicherung auf hohem Niveau betreiben, sondern entlang der Bruchlinien ihres Klangs weiter experimentieren.

[Kill Rock Stars / Cargo] mw

THE REMOTE VIEWERS
To The North (CD)

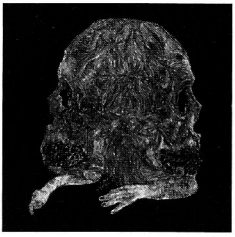
Nach Nord, in gefühlte Kälte und Dunkelheit, aber auch ins Freie, geht es. Und unruhig, unbeirrt spitzen The Remote Viewers um David Petts und Adrian Northover ihr Projekt noch einmal zu. Saxofone, Bass und Schlagzeug sind dabei, wer aber etwas umstandsloseren Jazz erwartet, liegt hier falsch. *To The North* ist, im Gegensatz zu seinen ausufernden Vorgängern, kurz und knapp geraten, gefüllt von enervierter Energie und gelegentlichen Einbrüchen verspielter Talking Drums (Rosa Lynch-Northover: Marimba). Der durchgehende Schlagzeugeinsatz, erprobt beim Vorgänger Sinister Heights, zählt zu den Charakteristika dieses Albums. Dafür fehlen die vordem oft prägenden Electronics. Pure, klare Musik ist hier zu finden, die zu großen Ausbrüchen ebenso fähig ist wie zu klaustrophobischen Erkundungen im Bereich reduzierter Klangräume. Spannung und Stockung im Spiel der hier vier Saxofone gehören zu den Kompositionsmitteln David Petts, die sich hier wieder einmal bewähren. Die Aufnahmen entstanden live bei einer Studiosession. Abermals aber beschwört die Musik eine Atmosphäre von Bedrängnis und Anspannung, Nervosität und Beklemmung, getragen vorwiegend von den gleißenden Linien der Saxophone und unterstützt vom eindrücklichen Bass John Edwards. Auf einem Kompass wäre die Richtung free & easy so ziemlich der Gegenpol des Nordens, zu dem sich die Remote Viewers hier auf den windungsreichen Weg machen. Unbeteiligt oder ungerührt wirken sie dabei nicht.

[www.theremoteviewers.com] hp

FRANK ROTHKAMM
ALT (CD)

Boris Groys (in: »Der Pop-Geschmack«, in: Grasskamp u. a.: Was ist Pop. 10 Versuche): »Das avantgardistische Kunstwerk ist eben dasjenige, das seine eigene ästhetische, historische, politische und sonstige Kontextualisierung explizit in sich selbst reflektiert. ... Der Kommentar ist [diesen Kunstwerken] also nicht äußerlich, sondern ein integraler Teil dessen, was aus ihnen interessante, moderne, avantgardistische Kunstwerke macht« – Frank Rothkamm ist sicherlich ein Künstler, der eher (aber nicht ausschließlich) über die Idee funktioniert als über ästhetische Rezeption, der Theorie kreativ werden lässt.
Werke wie die Variationen über die ersten zehn Töne der Spongebob-Schwammkopf-Titelmelodie (*Opus Spongebobicum*, 2008) oder sein Manifest der Supermoderne (»The plan for the pure and applied electronic music of supermodernism calls for the randomization of man and machine, so that the boundary between them won't be told with certainty and the randomization of music and time, so that no absolute placement in linear historical terms can be made«), zeugen von Ironie und Ernsthaftigkeit, Selbstbewusstsein und Spontaneität, Kunst und Künstlichkeit, Radikalität und Pop, von Möglichkeiten, realen Möglich-

keiten; das ist schon als Konzept wichtig und soll gar nicht weiter paraphrasiert und folglich verharmlost werden, das muss man nicht mal hören, es reicht, dass es das gibt.
Die Verfahrensweise bei *ALT*, dem Album, um das es hier nun geht, wird von Rothkamm, und damit soll der Zitatmarathon zu Ende gebracht sein, beschrieben als »iterative procedures on physical machines (as opposed to a linear process in software). Once the process is in motion, no or minimal intervention takes place. Each piece on *ALT* has the same premise: to create an infinity machine, a deus ex machina, to experience an infinite process in a finite amount of time«. Davon zeugt schon die Tracklist, die mit *AAA* beginnt und mit *CON* endet – Soundschleifen, die gleichzeitig Ideen sind, die gleichzeitig etwas ganz anderes sind, Schwarze Löcher, in denen Raum und Zeit aufgehoben sind, ein Mehr-als-Sound, ein reflektierend kreisendes Paradox; am tollsten aber: Es ist nicht nur Abstraktion, sondern auch trivialer Genuss. *ALT* ist nämlich, bei allem theoretischen Background der Musik und des Künstlers, ein überaus klangreiches, harmonisches, spannendes Ambient-Elektronik-Album geworden.
[Baskaru] sg



NATE YOUNG
Regression (CD)

Wolf Eyes mit ihrer bewegten Geschichte bilden gerne das Thema, wenn von Nate Young gesprochen wird. Mit analogem Gerät vor allem war er jetzt auch solo unterwegs und die Wahl des Labels erzählt bereits fast die Geschichte: *Ideal* hat sich, überwiegend recht harschen Klängen verschrieben, die gelegentlich sogar noch im guten alten Kassettenformat herausgebracht werden. Nate Youngs Album ziert denn auch eine gräuliche Fratze auf dem Cover zur Einstimmung und mensch darf gewiss sein: Das wird nicht heiter. Der Terminus Regression ist ja nicht überwiegend erfreulich besetzt, auch wenn er vielleicht vor allem auf die klangliche Reduktion des Materials und die Herangehensweise verweist. Young verzichtet auf alle großen Gesten des Lärms, imponiert dagegen mit subkutaner und eindringlicher Monotonie. Gerne wird hier klanglich das Rückgrat der Anwesenden aufgebohrt, werden Nadeln in die Gehörgänge eingeführt und das Hirn mit unentwegten Schlägen eines nicht allzu großen Hammers traktiert. Fiese psychologische Szenarien bieten sich als Interpretationshilfen an, wahlweise auch Bilder drastischer Filmkunst, s/w natürlich. Hier kommt nie ein Licht am Ende des Tunnels. Er ist nämlich zu.
[Ideal] hp

VARIOUS ARTISTS
Next Stop ... Soweto. Township Sounds from the Golden Age of Mbaqanga (CD)

VARIOUS ARTISTS
Shangaan Electro. New Wave Dance Music from South Africa (CD)

VAMPIRE WEEKEND
Contra (LP/CD)

Wenn all die Völkerschauen, Mistrel-Shows und Blackface-Inszenierungen der letzten Jahrhunderte überhaupt einen positiven Effekt hatten, dann den: Sie ersparen einem heute »Afrika«-Parties, bei denen Hipster_innen mit Afro-Perücken auflaufen und stampfenden Buschmann-Tanz imitieren. Das ist immerhin mehr, als man von den meisten anderen Kleinstadt-Worldmusic-Trends behaupten kann, wo ein positiver, mehr oder weniger latenter Rassismus zum guten Ton gehört. Während der wilde Balkan also mit aufgeschminktem Zigeunerschnurrbart abgetanzt wird, ist man beim aktuellen Hype um afrikanische Musik wesentlich sensibler. Und: Man kann diese Musik deshalb auch einfach mal hören, ohne in diskursiver Habachtstellung zu erstarren, zumal die Inszenierung des hermetisch abgeriegelt Authentischen seit den frühen Tagen des Afro-Beat irgendwie nicht Fuß fassen will, afrikanische Musik immer schon als Melting Pot diverser Einflüsse gedacht (und stereotypisiert) ist. Erfreulicherweise schlägt sich das auch in der Veröffentlichungspolitik nieder: Neben den üblichen soundhistorischen Compilations stehen Alben aktueller Bands, die Brooklyn-Szene mixt den Kongo und selbst den südafrikanischen Townships, denen man vor wenigen Jahren gerade mal einen Gospel-Chor abgenommen hätte, wird mittlerweile ein moderner Elektro-Sound zugestanden. Schöne neue Welt? Ha, mal abwarten, wie sich diese Tendenz auf die unausweichliche Welle der Bossa-Alben, die anlässlich des WM/Olympia-Doppelpacks in Brasilien in vier Jahren auf uns zurollt, auswirken wird!
Südafrika jedenfalls wurde in diesem Frühjahr ausreichend gewürdigt. Eine ganze Serie legte das Label *Strut* auf: *Next Stop ... Soweto,* die in drei Teilen die Sounds der Townships der späten 60er aufleben lässt. Sind die Compilations Nummer zwei und drei dem Psych-Rock bzw. dem Jazz gewidmet, präsentiert der erste Teil, *Sounds from the Golden Age of Mbaqanga*, eine hoch spannende, melodische Klang-Mixtur aus Zulu-Tradition, Harmoniegesang und westlich geprägtem Klangbett, eine Spielart des Afro-Pop, die, so scheint es, wenn man mit dem Abstand von 40 Jahren diese Lieder hört, auch gar nicht mehr sein will als fröhliche, tanzbare Pop-Musik. Dass sie genau darum eine Gefahr für die Rassentrennung darstellte und Anlass für Restriktionen war, versteht sich da leider fast von selbst. Nicht zuletzt das dürfte der Grund sein, warum der Mbaqanga allenfalls in seiner Free-Mandela-Stadion-Version bekannt ist. Hier die wesentlich rougheren, dennoch funkelnden »Originale« hören zu können, ist großartig.
Außergewöhnlich hingegen: Die Compilation *Shangaan Electro. New Wave Music from South Africa*. Sicher ist die elektronische Musik dieser Tage so wenig eurozentristisch wie nix und nie zuvor, aber Baile Funk wird, im Gegensatz zu Shangaan, eben doch kaum jemals mit der musikalischen Avantgarde verglichen. Ob diese wahnwitzigen Stücke dann wirklich an Minimal Music denken lassen? Völlig egal, der Shangaan-Sound, der in Klangwolken von Milliarden bpm vor sich hin schwebt, ist spektakulär. Falls irgendwann in der Popgeschichte der unsägliche Begriff *Bastard* wirklich gepasst haben sollte, dann, bitteschön hier, wo Billigbeats und Billigsynths und Marimbas und Afro-Pop und Techno auf kaum zu beschreibende Weise zu einer höheren Form energetischer Harmonie werden. Shangaan ist die Musik der nach Soweto migrierten Tsonga-Landbevölkerung aus Mosambik und der Provinz Limpopo, und wenn Nozinja, einer der Genre-Pioniere, die Musik genau so verortet, im Nichts zwischen flirrender Urbanität und ruralen Traditionen, dann klingt das verdammt plausibel. Andererseits erzählt er auch, Shangaan sei *family-oriented* und *about a wife and a husband*, aber das passt nun wirklich nicht ins Bild dieses Nischen-Checker-Traums, da hören wir lieber weg und gucken noch mal die großartigen entsprechenden Videos: Diese Tänzer in Clownsmasken, wie, verdammt noch mal, machen die das!?
Und wenn wir dann schon bei den großen Diskursknoten sind: Warum eigentlich nicht noch die *preppy* Vampire Weekend hineinweben, nicht nur ihrer Rolle im Afrika-Hype, vielmehr der popstrategischen Aneignungsspiele nach allen Seiten wegen, die dennoch nie die leftfieldige Aufmerksamkeit und Relevanz erhielten, die ihnen zustände. Insbesondere ein Track ihres Zweitwerks *Contra* fordert die Re-Lektüre heraus: »Diplomat's Son«, eine sechs-

minütige Suite *to teenage symphonies to god*, eine Metacollage, der Bauplan: M.I.A.-Sample, Ivy-League-Streicher, selbstreflexives Paul-Simon-Dropping, Polyrhythmik, Afro-Phonie, Beats, manchmal ist das Track, manchmal noch Song, der Gesang ist Instrument und die Elektronik beginnt zu singen. Der Klang des »Ooo« – und dann die Streicher, und dann M.I.A., die Vieldeutigkeit mancher Zeile, und das alles: Über die erste homosexuelle Erfahrung eines Bandmitglieds. Nicht zuletzt das ist es, was »Diplomat's Son«, was diese Band so großartig macht: Dass die Inszenierung von Queerness bei Vampire Weekend nicht primär über die Inszenierung von geschlechtlicher Identität abläuft, dass die Band es geschafft hat, eine derart artifizielle, mehrdeutige Performance ihrer selbst zu etablieren, dass alles möglich ist, ohne dass diese Möglichkeit, den Mainstream mit queerem Inhalt zu unterwandern, nur zum Preis geht, als queere, im Zweifel: schwule Band wahrgenommen zu werden, den Mainstream, so man von dem ausgehen mag, also zu queeren, ohne selbst queere Identität anzunehmen. »Diplomat's Son« könnte so, und ich meine das ernst, zu einer Blaupause werden für den Pop des Jahrzehnts, das da vor uns liegt.

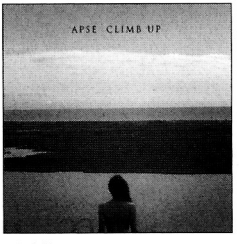
[Next Stop ... Soweto: Strut | Shangaan Electro: Honest Jon's | Vampire Weekend: XL Recordings] sg

HILDUR GUDNADOTTIR

Mount A (CD)

Bei der aktuellen Flut an Wiederveröffentlichungen, wundert man sich bisweilen schon, woher man hier die Legitimation jenseits der dreisten Zweitverwertung bezieht. Insbesondere wenn es sich um Alben handelt, die eigentlich sehr beständig im Handel zu erwerben wären. Bei diesem Re-Release überwiegt jedoch definitiv die Freude. Das Album wurde ursprünglich 2006 über *12 Tonar* veröffentlicht und bekommt jetzt mit der Hilfe von *Touch* nochmal eine Chance, eine hoffentlich etwas breitere Hörerschicht zu erreichen. Hildur Gudnadottir dürfte einigen als Cellistin bei Múm oder Pan Sonic bekannt sein. Auch auf *Mount A* steht das Cello im Mittelpunkt, mit dem ein melancholisch nachdenklicher Klangteppich gewebt wird, der sich durch minimalistisch repetitive Strukturen auszeichnet. Diese düster wabernden Celloklänge werden bisweilen durch Gamba-, Zither- oder Gamelan-Fragmente ergänzt. Auch wenn die Grundstimmung des Albums durchweg düster und schwermütig ausgefallen ist, und die Dynamik sich meist auf das mantraartige Einlullen des Hörers beschränkt, ist es gerade diese emotionale Dichte, die dieses Album so faszinierend macht. Man fühlt sich sowohl an amerikanische Minimalisten erinnert als auch an den pathetischen Minimalismus eines Arvo Pärt. Aufgenommen wurde das Ganze in New York und in einem alten Haus in Hólar, Island. Auch wenn man sich hin und wieder etwas breitere Klangfarben wünschen würde, so bleibt *Mount A* doch ein sehr aufrichtiges und vor allem intensives Album, das sich hervorragend an die kalt dunkle Jahreszeit anpasst. Nachdem das letzte Solowerk *Without Sinking* durchaus euphorisch aufgenommen wurde, darf man sich nur wünschen, dass dieser Wiederveröffentlichung eine ähnliche Aufmerksamkeit zuteil wird. Verdient hätte es das Album allemal.

[Touch / Cargo] mr

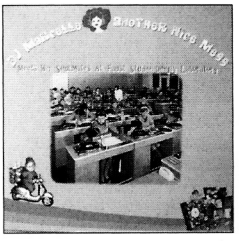


APSE

Climb Up (CD)

Im Titel schon manifestiert sich die Richtung des neuen Releases der (weißen und männlichen, mal wieder) Band Apse aus Connecticut. In den letzten Stücken hebt sich *Climb Up* zu so etwas wie einer Idee von purer, fließender Schönheit, das Finale ist Euphorie gewordener Post-Rock im Songgewand. Dabei liegen die Wurzeln der Gruppe eher in nachtschwarzen Atmosphären von Drone-Metal und Industrial-Ambient; Ästhetiken, die auch auf dem Nachfolge-Album des 2006 hoch gelobten *Spirit* immer wieder durchbrechen. Es sind nicht ihre stärksten Momente, genauso wenig wie die im Kontext beinahe poppigen, die Mogwai bis Broken Social Scene ins Gedächtnis rufen. Ihre stärksten Momente flackern immer dann auf, wenn Apse sich ganz der schwarzen Hypnose hingeben, eine postmoderne Psychedelik entfalten, die nichts vom Wälzen im Gras hat, sehr viel aber vom unguten Zischen, das sich etwa dort findet, wo Pink Floyd 1972 ihr »Careful With That Axe, Eugene« nachts im toten Theater von Pompeji spielten, umgeben von Mosaikfratzen und Marmorschemen. In diesem verführerischen wie bedrohlichen Fließen ist *Climb Up* ein bemerkenswertes Stück Musik.

[ATP / Indigo] sg



DJ MARCELLE

Another Nice Mess, Meets more Soulmates at Faust Studio Deejay Laboratories (LP)

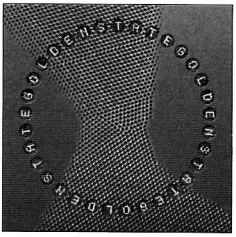
Die Erde ist eine – nein: zwei – Scheiben und angefüllt von unterschiedlichster und hörenswertester Musik. Diese Erde ist eine Schöpfung von DJ Marcelle, der niederländischen DJane und Gebieterin über eine eindrucksvolle Sammlung von Schallplatten. Frühere Herrscher hatten Wunderkammern, und deren klangliche Äquivalente finden sich im staunenswerten Klangarchiv, das die Basis dieses Tonträgers bildet. DJ Marcelle ist Künstlerin, denn sie formt aus unterschiedlich tönenden Ready-Mades neue, staunenswerte Klangkaleidoskope. Maschinengeräusch gesellt sich zum Tanz, aus Dialog erwächst Gesang und wechselt zu anderem Singen: das ist alles da und weil es so da ist, so gleichzeitig gewärtig, bringt es Marcelle dahin, wo es hingehört, nämlich zueinander. Und hört her: Es passt. So kommt es zur ebenso durchdachten wie animierenden Gleichzeitigkeit des Ungleichartigen: Mag Dub in seinen unterschiedlichen Ausprägungen auch so etwas wie eine Basis bilden, kommt er doch gut und geschmeidig mit Balkansounds wie Akkordeonklängen, Polka, Punk und Prog zurecht. Gefährten eben, Seelenverwandte. Manchmal baut es sich mehrschichtig aus Teilen auf und klingt doch wie aus einem Guss. Allermeist ist es Musik, die wohl nicht nur DurchschnittshörerInnen nicht wirklich kennen. Das erhöht auf Vinyl das Vergnügen, denn hier ist nachzulesen, was in diesem funkensprühenden und wohlgeordneten Schlamassel drin ist. Live erleben kann mensch DJ Marcelle in Radiosendungen eher geringer Reichweite und weniger kommerziellen Klubs. Und dass es ihre zweite Veröffentlichung im Umfeld des charmanten Klangbad-Festivals ist, spricht für dessen MacherInnen. Wer das diesjährige Set von Marcelle verpasst hat, kann es zuhause nachholen. Es fällt schwer, dabei auf dem Sofa sitzen zu bleiben.

[Klangbad] hp

DATASHOCK
Die Pyramiden von Gießen (LP)
Taramöpskäsefuss (MC)
Paradieswärts Dull (MC)

Krautrock ist seit einiger Zeit wieder hip. Nachdem man lange Jahre mit (dem Bekenntnis zu) dieser Musik kein Blumenmädchen gewinnen konnte, dokumentiert sich das Interesse an dieser Musik nicht zuletzt an der Vielzahl von Reissues: von der großzügigen und kostspieligen Wiederaufbereitung des ohnehin längst kanonisierten Schaffens von Neu! bis hin zur Wiederveröffentlichung von obskureren Projekten wie Limbus 4 oder Anima Sound auf dem spanischen Label *Wah-Wah*. Das Interesse an dieser Musik ist vielfach ein historisches, für Plattensammler_innen, die sich als Originalpressung nicht leisten wollen oder können, was die legendäre Nurse With Wound Liste auch beinhaltet; ein günstiger Zeitpunkt also, lange Verschollenes zu einigermaßen moderaten Preisen zu erhalten. Die Aufmerksamkeit für zeitgenössische Projekte, die in diese Linie von musikalisch-experimentierenden Spielweisen gestellt werden können, scheint hingegen seit dem Abebben dessen, was New Weird America genannt wurde, eher abzunehmen. Hypnagogic Pop, Chill Wave oder Witch House heißen statt dessen die brandneuen Säue, die durchs globale Hipsterdorf getrieben werden. Datashock, gegründet in Saarlouis, zu Hause in der weiten Welt, entstanden im Kontext des Hypes um das erwähnte New Weird America, knüpften Kontakte zur international vernetzten Szene, veröffentlichten seitdem eine Vielzahl von Tapes, CD-Rs und wenigen LPs und tourten (wie einst Amoon Düül II) eher durch England, als dass die Aktivitäten des Kollektivs in Deutschland zur Kenntnis genommen wurden. (Ausnahme: Martin Büsser in testcard.) In den letzten beiden Jahren wiederum wurde es still um Datashock, sodass im Zusammenhang mit den drei Veröffentlichungen, die nun innerhalb kürzester Zeit erschienen sind, durchaus von einem Comeback die Rede sein kann. Auch musikalisch haben Datashock Mark II sich verändert: Die beiden Tapes dokumentieren Ausschnitte aus Live-Sessions, die mit einem Schlagzeuger und einem weiteren Gitarristen eingespielt sind, die beide neue Akzente setzen und den psychedelisch-mäandernden Improvisationen einen mitunter bluesigen Touch verleihen. »Taramöpskäsefuss« dokumentiert zudem deutlich die humoristische Seite der Band, von der Namensgebung von Tape und Titeln angefangen bis hin zur beknackt souveränen Vorstellung der einzelnen Bandmitglieder innerhalb von »Müf Busters«, eingebettet in psychedelische Jams, ausufernde 20-minütige Improvisationen, ruhige, detailverliebte Klangflächen, die mitunter aber auch »derbe rocken« (das zeigt »Paradieswärts Dull« eindrucksvoller als »Taramöpskäsefuss). Es bedeutet in diesem Zusammenhang nicht wenig, auf die musikalische Originalität des Sounds von Datashock hinzuweisen. Mögen vom Ansatz und der Ausführung her sich Myriaden weiterer und ähnlicher Bands innerhalb der neopsychedelischen Szene finden, so ist es um so erstaunlicher, wie unverwechselbar der Sound von Datashock ist. Über sieben Jahre gemeinsames Spielen hat eine eigene Klangästhetik etabliert, die vor allem live zur vollen Entfaltung gelangt – was bisher immer ein Problem insofern darstellte, als dass die veröffentlichten Aufnahmen, überwiegend Live-Shows dokumentierend, hinter dem Live-Erlebnis (auch reproduktionstechnisch bedingt) zurückblieben, nur das Echo von Datashocks Sound darstellten. Auch »Taramöpskäsefuss« und »Paradieswärts Dull«, so gelungen beide Veröffentlichungen zweifellos sind, bleiben unter dieser Perspektive hinter dem lebendigen Eindruck zurück, der sich auf »Pyramiden von Gießen« erstmals voll entfaltet, was für Datashock einen produktionstechnischen und materialästhetischen Quantensprung darstellt. »Pyramiden von Gießen«, veröffentlicht auf dem Hamburger Label Dekorder, macht schon durch seine Präsentation deutlich, dass die Band hier ihr bisheriges Opus Magnum abliefert. Eine Doppel-LP im Gatefold-Cover, ergänzt um Linernotes von Cut-up Autor Jürgen Ploog, der Ende der 60er-Jahre zusammen mit dem Übersetzer Carl Weissner Autoren wie William S. Bourroughs hierzulande bekannt machte. Datashock stellen Bezüge her, legen Fährten aus und pflegen Traditionen, ohne ihnen rückwärtsgewandt auf den Leim zu gehen. Entsprechend nimmt der Sound Anleihen bei Amon Düül II und Harmonia, bei Freak Folk a la Vanishing Voice oder Sunburned Hand Of The Man, ebenso wie starke Blues-Einflüsse durch die Pretty Lightnings Christian Berghoff (Schlagzeug) und Sebastian Haas (Gitarre) hinzugekommen sind. Das auf »Pyramiden von Gießen« 9-köpfige Kollektiv träumt sich durch einen 80-Minuten-Trip, dessen Klänge eher durch eben jenes zum Ausdruck gebracht werden, als dass es umgekehrt wirklich von sich behaupten könnte, es hätte diese Musik gespielt. Sie hat sich vielmehr ereignet, an wenigen Tagen Ende Dezember 2009. Nun liegt sie exzellent produziert und präsentiert vor und Jürgen Ploog empfiehlt: »Komm mit, Fremder, ich werde dich auf einen Raketenausflug mitnehmen.« Datashock, kosmische Kuriere, fürwahr!

[Pyramiden: dekorder / a-musik | Taramöpskäsefuss: Earjerk | Paradieswärts: Colour Ride] ha



CHRIS CUTLER, THOMAS DIMUZIO, FRED FRITH
Golden State (LP)

Das britische *ReR Megacorp*-Label hat Vinyl wiederentdeckt. Nach zwanzig Jahren Vinyl-Abstinenz verlegt das Label erstmals wieder ein paar Klassiker wie *The Faust Tapes* von Faust und *Legend* von Henry Cow, aber auch einen neuen Titel als LP: Die Trio-Aufnahmen von Chris Cutler (Percussions), Thomas Dimuzio (Sampling), Fred Frith (Gitarre) und Beth Custer als Gast an der Bassklarinette entstanden 1999 in Kalifornien. In limitierter Aufnahme von immerhin 1969 Kopien (manche Tonträger, die Kollege Holger Adam in *testcard* rezensiert oder auf seiner *Facebook*-Seite anpreist, bringen es nicht über 50), in schönem gestanztem Cover herausgegeben, schwärmt sogar das Label im Presseinfo mehr über das Vinyl-Format selbst als über die Musik. Dabei sollte erwähnt werden, dass es sich um eine ziemlich dichte Session handelt, auf der rasante tribalistische Momente und flirrender Noise eine intensive Melange aus Post-No-Wave und Abstract-Drone-Gamelan eingehen – nichts, was man sich nur wegen Format und Aussehen zulegen muss (... um zugleich vorm Gegenteil zu warnen: dem Vinyl als Fetisch. Zwanzig Jahre lang hatte das Label das Format verbannt, jetzt schwärmt es plötzlich, als ob nichts gewesen ware: »All this music was designed for vinyl.«). *ReR Megacorp* ist kein Einzelfall: Vor allem Improvisation- und Avantgarde-Labels (etwa *Tzadik* mit seinem unschätzbar reichhaltigen Backprogamm) haben in den letzten 20 Jahren nur auf CD veröffentlicht. Nicht zuletzt aus Kostengründen. Es stimmt sehr betrüblich, wenn man bedenkt, dass eigentlich fast alle wichtige Musik seit den 1990ern nur noch auf diesem schrecklichen digitalen Wegwerf-Medium erschienen ist. Weil dieses schreckliche digitale Wegwerf-Medium inzwischen von

allen auch als solches erkannt worden ist – also nicht nur von der mp3-Generation, sondern auch und gerade von jenen, die noch bereit sind, Geld für Tonträger auszugeben – findet derzeit ein Umdenken statt. *ReR Megacorp* macht es vor. Wenn überhaupt noch »materiell«, wie es so schön heißt, veröffentlichen, dann als Vinyl. Mögen viele andere Label folgen.

[ReR Megacorp] mb

ELISABETH SCHIMANA

Höllenmaschine (CD-R)

Höllenmaschinen sind sie, die ersten Synthesizer. Höllisch empfindlich, höllisch schwer zu bedienen und höllisch im impliziten Anspruch, die bisherige Musik zu ersetzen. Der Name Robert Moog ist wohl vielen geläufig, was für Max Brand so wohl nicht zutrifft. Er war derjenige, für den Moog einen seiner ersten Synthesizer entwickelte. Dieser Max Brand ist nicht das Pseudonym eines amerikanischen Schriftstellers. Er war ein österreichischer Komponist, lebte von 1896–1980 und hatte Ende der 1920er-Jahre mit seiner Oper *Maschinist Hopkins* erheblichen Erfolg. Nach langen Jahren des Vergessens wird das Stück, eine Art »Metropolis mit Gesang«, wieder vereinzelt gespielt. Brands Musik nahm Elemente der Zwölftonmusik auf, aber nicht nur als »Kulturbolschewist« musste er 1938 aus Österreich fliehen. Nach der Zwischenstation Brasilien übersiedelte er in die USA, wo er Ende der 50er-Jahre Moog begegnete und elektronische Musik komponierte. In späten Jahren übersiedelten er und wohl auch sein Synthesizer nach Wien, wo ihn außer weitgehender Wirkungslosigkeit schließlich ein Ehrengrab erwartete.

Vom Maschinenmensch führte der Weg zur Musikmaschine. Es ist, mangels Quellen und trotz Max-Brand-Gesellschaft, wenig nachzuvollziehen. Was bleibt, ist dies sorgsam ausgetüftelte Gerät: der Max Brand Synthesizer. Er steht in der Tradition von Theremin, Ondes Martenot und Oskar Salas Trautonium; auch solche Wunschmaschinen. Herzstück hier ist ein Mutteroszillator mit Frequenzteilern, eine sensible, doppelt angelegte Technik. Mehrere Subfrequenzen können vorprogrammiert werden und mit Fußpedalen eingespielt werden, dazu bieten zwei Tastaturen und ein Bandmanual Möglichkeiten der Direktansteuerung. Ganz zu schweigen von den weiteren spannungsgesteuerten Moogmodulen, Verstärkern, Oszillatoren, Filtern, die vom zweiten Operator bedient werden. Von der filigranen Eleganz eines Theremins ist das weit entfernt, hier harrt ein schrankgroßer Apparat, ein fauchender Drache, handfester Bedienung. Elisabeth Schimana, die österreichische Komponistin, Musikerin und Performance-Artistin, hat ihn in Gebrauch genommen. Mit den Arbeiten *Touchless* und *Berührungen* ist/war sie auf dem Tonträgermarkt vertreten, beides Projekte, die mit der quasi körperlosen Kunst des Theremins umgingen. Die OperatorInnen Manon Liu Winter und Gregor Lindenhauf rücken der Höllenmaschine denn auch bei dieser Live-Aufnahme beherzt zuleibe, zunächst. Es ist eh eine Symbiose, eine reziproke Beziehung. Rasende repetitive Läufe auf malefizischer Tritonus-Basis eröffnen das Stück und durchwandern die Lagen, bevor im folgenden Abschnitt beinah tonlose Linien wie das »innere Singen des Dampfs« den Minimalzuständen des Brand-Synthesizers nachlauschen. Es nimmt dann Anlauf, die Synapsen verschalten sich, die Klänge werden intensiver, ein Hallraum entsteht, in dem Klangwolken sich ausbreiten, Höhen und Tiefen sich ununterscheidbar durchdringen. Dieses Gerät ist, ungeachtet seiner Tasten, eben kein spezielles Klavier. Und ein Abruf dieser Klangkonstellationen setzt eher kühle Planung voraus als spontanes Agieren. Auch Brand hat mit Overdubs gearbeitet, mit Bandaufnahmen und Mischungen. Bei Schimanas Stück Höllenmaschine trifft das nicht zu. Es ist alles erarbeitet, ausgehört und kartographiert, bevor es in Impulse, in Bewegung umgesetzt wird. Und es erfüllt den Raum noch in dieser Aufzeichnung mit quasi körperlicher Präsenz, der Präsenz einer alten, intrikaten Maschine, ausgedacht, um wenigstens musikalische Wünsche wahr werden zu lassen. Dann (1969) kam ja die Unmittelbarkeit, kam die Bühnentauglichkeit mit dem Minimoog. Der konnte nicht mehr frieren.

[Chmafu Nocords] hp

STEREOLAB

Not Music (LP/CD)

Obwohl sich die Band nicht offiziell aufgelöst hat, so hat man sich seit gut einem Jahr eine Auszeit genommen. Diese wird auch Bestand haben, obwohl man nach *Chemical Chords 2* aus dem letzten Jahr mit *Not Music* nochmal ein komplettes Album vorlegt. Die beiden Alben wurden schon 2008 in einem Schwung aufgenommen. Nach zwanzig Jahren Bandgeschichte und nicht weniger als zwölf Alben dürfte niemand mehr an eine gänzliche Neuerfindung Stereolabs glauben. Und das ist auch gut so. Denn das aktuelle Album macht da weiter, wo *Chemichal Chords* aufgehört hat. Nur wieder experimenteller. Der doch fast etwas zahme Popentwurf des Vorgängers wird hier wieder mit mehr Mut zum Risiko und zum Experiment inszeniert. Da nimmt man es sich schon mal raus, einen zehnminütigen Song wie »Silver Sands« etwas ausfransen und sich in Richtung Track-Ästhetik öffnen zu lassen, was Stereolab in ihrer langen Geschichte immer wieder sehr überzeugend getan haben. Die grundlegende Ästhetik ist jedoch nach wie vor dieselbe: loungiger Pop, Art-Rock, südamerikanische Rhythmen und ein wenig verspulter Krautrock verbinden sich zur bevorzugten Musik von Kunststudenten. Den Crossover von den Kunststudenten zum Mainstream haben Stereolab jedoch schon vor etlichen Jahren erfolgreich vollzogen und dürfen sich mittlerweile völlig zu Recht zu den festen Indie-Referenzgrößen zählen. Der klare und stets leicht unterkühlte Gesang von Laetitia Sadier schmiegt sich wie immer sehr geschickt an die wild fluoreszierende instrumentale Grundlage. Die intelligente wie passende Einbindung von Bläser- und Streicherarrangements tut ihr Übriges, um dieses Album zu einer äußerst kurzweiligen Bestandsaufnahme von Stereolabs Schaffen zu machen.

[Duophonic / PIAS / Rough Trade] mr

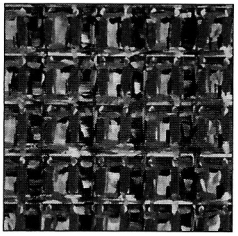
MATTHEW HERBERT

One Club (CD)

Dieses Album ist Teil zwei der »One«-Trilogie von Matthew Herbert. Bei dem Erstling der Trilogie erzeugte Herbert alle Sounds selbst. Und auch bei *One Club* steht wieder die Beschränkung der Mittel im Vordergrund des ästhetischen Konzeptes, denn jegliche Sounds auf der Platte wurden an einem Abend im Offenbacher Club *Robert Johnson* aufgenommen. Das heißt natürlich nicht, dass Herbert einfach ein paar nette Beats von seinen Kollegen aufgenommen hat, sondern es wurden ausschließlich sowohl die Geräusche der Besucher als auch die des kompletten Gebäudes an verschiedenen Stellen aufgenommen. Diese Herangehensweise ist für den umtriebigen Ausnahmekünstler aus England ja nichts Neues, denn spätestens seit seinem Album *Bodily Functions*, bei dem Herbert Samples von eben diesen Körperfunktionen verwendete – ähnlich wie dies auch Matmos praktizierten –, ist dieser an der Musique Concrete angelehnte Ansatz zentraler Bezugspunkt in seiner Arbeit. Es geht bei Matthew Herbert selten ohne sinngebenden Diskurs zu einer Platte, den er meist selbst mitliefert. So auch bei diesem Album, das eine Momentaufnahme eines unwiederholbaren Zusammenspiels von Menschen und Lokalität reflektiert. Diese Einmaligkeit und die daraus erwachsenden politischen und sozialen Potenziale will Herbert in diesem Album thematisiert wissen. Rein ästhetisch ist dabei ein dichtes Minimal Techno Album entstanden, das durch seine Intensität in den Clubs für zappelnde Menschen sorgen dürfte. Und damit schließt sich der konzeptionelle Kreis. Denn es ist

in der Tat eher ein Album für den Tanzboden geworden, als eine beschauliche Wohnzimmer-Platte. Rein klanglich lässt sich relativ wenig entdecken und vielleicht hätte man sich die Vocal-Samples auch sparen sollen, doch perfekte Clubmusik ist das allemal. Das nächste Album *One Pig* wird übrigens ausschließlich Sounds eines einzigen lebenden sowie toten Schweins beinhalten.

[Accidental / PIAS / Rough Trade] mr



WOLFGANG VOIGT

Freiland Klaviermusik (CD)

Nur Klaviermusik gibt es, wenn auch vermutlich synthetischen Ursprungs vom Techno-Pionier (Mike Ink, Gas). Sie ist minimal, repetitiv, konsequent und von den landläufigen Spielarten des Techno ein ziemliches Stück entfernt. Der Bass ist da, konsequent. Aber es ist ein Bass, der mehr mit Lenny Tristano oder Cecil Taylor zu tun hat, vielleicht auch mit La Monte Young. Und die hämmernden Figuren, die darüber in komplexen Windungen aufsteigen, rufen die hyperklavieristischen Studies von Conlon Nancarrow in Erinnerung, oder eine Anmutung von Ligeti-Etüden. Texturen und Pattern bilden Muster, fügen sich zu konsequent durchschrittenen Strecken Musik, die nicht jede Art von Ödnis auslassen. Aus der Wiederholung zieht die Musik ihre hypnotische Kraft, bevor sie ins Leere ausläuft. Ersteres verbindet sie eigentlich mit Tanzmusik. Was trennt, ist aber vor allem die konsequent beibehaltene Form hämmerklavieristischer Klangästhetik. Insofern ist Voigts Freiland Klaviermusik näher an Spielarten zeitgenössischer Musik, ohne allerdings deren Komplexität zu erreichen oder auch anzustreben zu wollen. Das Ergebnis erscheint unbehaust, gelegentlich irrlichternd, eigensinnig bis zur Selbstversunkenheit. Und ist in diesem Sinn zweckfrei, Spiel, Erprobung unterschiedlicher Formen der Wiederholung bis zum konsequenten Ende. Schlichte Titel wie »Alleingang«, »Zimmer« oder »Silberg« verstärken den Eindruck, dass Wolfgang Voigt bewusst alle gängigen Formen möglicher Vereinnahmung meidet. Und die dieser Musik immer wieder innewohnende Wucht trägt sie auch über alles Beengende, führt ins Weite, ins Freie.

[Profan / Kompakt] hp

JACK ROSE

Luck In The Valley (LP/CD)

JACK ROSE & GLENN JONES

The Things That We Used To Do (DVD)

VARIOUS ARTISTS

Honest Strings: A Tribute To The Life And Work Of Jack Rose (DL)

Als der amerikanische Gitarrist im Dezember 2009 von einer erfolgreichen Europatour nach Hause kam, stand ihm der Schritt in eine größere Öffentlichkeit bevor: Das amerikanische *Thrill Jockey* Label bereitete die Herausgabe von *Luck In The Valley* vor und die DVD-Veröffentlichung *The Things That We Used To Do*, die Wohnzimmer-Sessions von ihm und seinem Freund Glenn Jones (auch Cul de Sac) zeigt, stand unmittelbar bevor. Nichts von all dem sollte Jack Rose noch erleben, denn er verstarb überraschend am 5. Dezember 2009 durch einen Herzinfarkt. Die anschließende globale Anteilnahme an seinem Tod zeigte, welchen Eindruck Jack Rose als Mensch und Musiker hinterlassen hat. Bekannt seit vielen Jahren durch sein Mitwirken bei Pelt, die, mit den Charalambides und anderen, schon »weird« waren, als das noch nicht als »new« galt, machte er sich in den letzten Jahren vor allem als Solo-Gitarrist einen Namen, in dem er, beeinflusst nicht nur durch John Fahey und Robbie Basho, einen eigenen American Primitive Stil entwickelte, der – so befreundete Musiker, die es besser wissen als ich – sowohl in technischer als auch stilistischer Sicht seinesgleichen suchte. Zu hören sind die mäandernden Gitarrenfiguren, die, wenn flotter gespielt, durchaus auch dazu dienen können, Schlägereien in Stummfilmwestern zu begleiten, auf einer Vielzahl von Alben – und eben auch seinem letzten, posthum veröffentlichten *Luck In The Valley*.

Einen Einblick in das Zustandekommen dieser hin und wieder orchestral anmutenden Musik gibt die DVD Veröffentlichung *The Thing We Used To Do*, die Jack Rose und Glenn Jones sowohl solo als auch im Duett spielend dokumentiert und nicht nur für Nachwuchs-Gitarristen interessant ist, die sich die Griffe bei den Altvorderen selbst abschauen möchten. Zugegeben, wenn man die Musik schon ohne Bild nicht mag oder sie als angestaubt empfindet, dann ist die DVD wenig von Interesse, sitzen hier doch in der Hauptsache nur zwei alternde Herren in einem Wohnzimmer und spielen Gitarre. Dass einer der beiden zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dann bereits verstorben war, befördert eine gewisse Melancholie während des Anschauens, sicherlich. Jedoch: die DVD lohnt die Anschaffung vor allem, weil sie auf lebendige Weise zwei außerordentliche Musiker dokumentiert, die – auch das soll erwähnt sein – im zusätzlich enthaltenen Interview mit Byron Coley über ihre Musik informiert und unterhaltsam Auskunft zu geben wissen.

Der Einfluss und die Inspiration, die von Jack Roses Musik und Person ausgegangen sind, finden sich darüber hinaus eindrucksvoller noch bezeugt durch die im Nachgang zu seinem Tod verrichtete Trauerarbeit vieler Wegefährten. Die nur als Download erhältliche Sammlung *Honest Strings: A Tribute To The Life And Work Of Jack Rose*, zusammengestellt vom *Three Lobed* Label-Chef Cory Rayborn, beinhaltet unter anderem Beiträge der No Neck Blues Band, Six Organs Of Admittance, MV & EE, Zaika, Loren Connors, Sunburned Hand Of The Man und Bill Nace und als Download ist sie wohl auch deshalb nur erhältlich weil sie insgesamt fast sieben Stunden Musik umfasst. Musikalisch wird ein breites Spektrum von Gegenwartsmusik abgedeckt, wie sie sich nicht nur im amerikanischen Underground findet: American Primitive, Drone, Noise, Improviastion, Neo-Psychedelia, Avant-Blues und andere in der Regel experimentelle Klänge. Die fünfzehn Dollar sind gut angelegt und gehen an Jack Roses Familie.

[Jack Rose: Thrill Jockey | Jack Rose & Glenn Jones: StrangeAttractors | Various Artists: Download-Only, www.fina-music.com Three Lobed/Thrill Jockey 2010] ha

HERE WE GO MAGIC

Pigeons (CD)

Vergleiche müssen manchmal sein. Denn im Fall von Here We Go Magic aus Brooklyn bieten sich ein paar Namen einfach an. Man stelle sich eine stimmige Symbiose aus Sufjan Stevens, The Hidden Cameras, Grizzly Bear und Radiohead vor. Irgendwo in diesem Spannungsfeld haben sich Here We Go Magic mit ihrem zweiten Album eingerichtet. Und was sich erstmal als heilloses Nebeneinander geriert, wird schnell zu einem der überzeugendsten Indie-Pop Alben der letzten Zeit. Schon beim ersten Song »Hibernation« wird klar, dass Mastermind Luke Temple eine Schwäche für geloopte Melodien hat. Diese werden meist in einen Dream-Pop/Krautrock-Kontext eingebettet und durch eine geradlinige Rhythmik zusammengehalten. Der Gesang legt sich schwebend entrückt über das fein ziselierte instrumentale Gerüst, oh-

ne dabei jemals im Kitsch zu versinken. Manche Ideen und Arrangements wirken dabei bisweilen noch nicht ganz ausgereift beziehungsweise zwingend, doch was sich hier formiert, dürfte schon beim nächsten Album zum großen Schlag gereichen. Wie bei allen guten Platten braucht es auch bei *Pigeons* eine Weile, bis man den Sound der Band vollständig erschlossen hat. Wer mit Pink Floyd-Reminiszenzen seine Probleme hat, sollte hiervon wahrscheinlich die Finger lassen, würde dabei auch gleichzeitig ein ungemein vielschichtiges und durchdachtes Album verpassen.

[Secretly Canadian / Cargo] mr

SAJJANU

Pechiku!! (CD)

Keine Sorge, sie wollen nur spielen. Dieser bei mancherlei Gelegenheit zu verwendende Ausspruch gilt auch für dieses japanische Instrumentaltrio, das John Zorn uns im Rahmen seiner New Japan-Reihe um die Ohren haut. Der Erstling Pechiku!! (mit zwei! Ausrufezeichen!!) von Sajjanu stellt sich in die Tradition famos differenzierter musikalischer Derbheit, wie bei gern angesprochenen Vorgängern (und Vorbildern) wie den Ruins, Boredoms, Naked City oder Meshuggah. Das Riff haben auch diese drei nicht neu erfunden, sie überraschen aber mit allerlei munteren und farbenreichen Wendungen. Neulinge sind hier nicht am Werk, Sajjanu besteht aus Musikern, die auch leichten Herzens in anderen Bands spielen. Links hören wir Nepperining Funazuma, rechts Maleman Stoltz, wie sie ihren Gitarren das Äußerste und anderes abverlangen, dahinter schlägt Gida Dolgandy Fune stoisch mehr oder weniger vertrackte Rhythmen. Dazwischen wechseln die Tempi wie von einem enthemmten Rudergänger kommandiert und Melodiepartikel schwappen wie auf hoher See, bevor sie zerstäubt werden. Aus dieser Gischt erwächst dann wie von ungefähr etwas, das, wenn es mehr Zeit gehabt hätte, ein ins Ohr gehender Refrain hätte werden können. Die Schwergängigkeit dieser Zeilen passt, das kann ich versichern, so gar nicht zu der derwischhaften Sprunghaftigkeit dieser Musik. So fliegen die Töne zwischen den Gitarren einher wie in musikalischer Kurzschrift, was auch bedeutet, dass sich das Meiste doch in fantasievoller Folgerichtigkeit entwickelt. Es braucht zur Dechiffrierung bloß schnelle Ohren. Denn allemal ist rasender Stillstand jeder Atempause vorzuziehen, in der keine Musikgeschichte gemacht wird. Hier aber überstürzen sich die Ereignisse stets aufs Neue. Aber war Sylvester Stallone jemals im City Hotel Tabata? Womöglich mit McCoys Drachen? Das bleibt mir ein Rätsel.

[Tzadik] hp

JACK ROSE

Unrock Series 12.11.2009 (CD-R)

HEAD OF WANTASTIQUET

Unrock Series 18.02.2010 (CD-R)

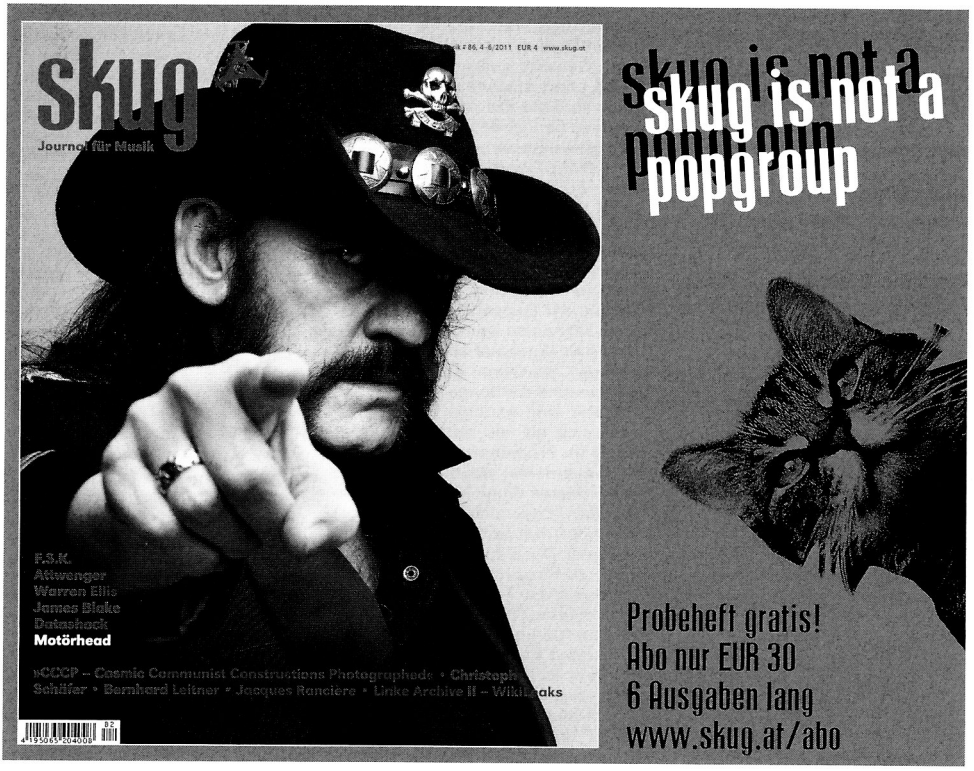
SAMARA LUBELSKI

Unrock Series 19.11.2009 (CD-R)

KUUPUU

Unrock Series 19.11.2009 (CD-R)

Vier Live-Recordings, ungeschnitten, am Stück. Hochwertig verpackt, in sehr guter Klangqualität präsentiert und arg limitiert (120 Exemplare mit Ausnahme der Aufnahme von Jack Rose, da gibt es 230 Stück.) Artefakte für Liebhaber und Spezialistinnen. Verlassen wir also die nerdigen Allgemeinplätze und wenden uns der Musik zu. Kuupuu spielte ein halbstündiges Rummelplatz-Kinder-Psychedelik-Set zwischen Pierre Henry, Suicide und frühen Stereolab, das sich auch in der Konserve hält und unterhält. Kleine Spinnereien in der Endlosschleife, phantasievoll, bunt und abwechslungsreich. Eher zart-romantisch hingegen Samara Lubelski, die am selben Abend der Kuupuu Aufnahme mit Band ihren verspielten Sixties-Psychedelic-Pop präsentierte, den sie sonst auf Thurston Moores *Ecstatic Peace* Label veröffentlicht. Zehn luftige Lieder, die gegenüber den glatten Studioversionen hier etwas charmant-rumpeliger erscheinen. Die Orgel orgelt, die Gitarren twängeln, das Schlagzeug hält sich zurück und



darüber, darin und dazwischen der eher hingehauchte Gesang von Samara Lubelski – alles in allem eine Art Garagen-Version von Astrud Gilberto, so in etwa. Ganz anders: Head Of Wantastiquet. Paul Labreque (auch Sunburned Hand Of The Man) durchstreift mit Gitarre und Banjo längst vergessene Seitentäler der amerikanischen Prärie. Klingt nach Klischee, schon klar. Ich will solche Sätze ja auch nicht so gerne lesen. Der Gedanke an Weite, an flimmernde Hitze, Staub, Kargheit und Dürre ist dieser Musik allerdings derart eingeschrieben, dass ich mir auch nicht anders zu helfen weiß, als mit meinen ebenfalls dürren Worten hinter der musikalischen Fülle des knapp einstündigen Live-Sets zurückzubleiben. Ähnlich klar liegt der Fall bei Jack Rose. American Primitive Gitarrist, souveräner Interpret seines Repertoires, kongenialer Musiker im Geiste John Faheys oder Robbie Bashos. Die Aufnahme vom 12. November 2009 ist nur wenige Wochen vor seinem unerwarteten Tod erfolgt und dokumentiert somit – traurige Besonderheit – eine seiner letzten Live-Shows. Ein Gemisch aus Ragtime, Blues, Bluesgrass, Country – *rural american music* – auf sechs und zwölf Saiten gespielt. Eine Stunde lang. Wer mit Fahey, Basho und Konsorten vertraut ist, dem müssen hier keine Eulen nach Athen getragen werden, darüber hinaus kann diese Aufnahme in etwas onkelhaftem Gestus besten Gewissens allen Neugierigen empfohlen werden, die mit instrumentaler Gitarrenmusik bisher nichts anzufangen wussten.

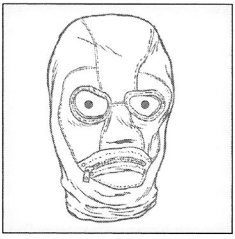
[Unsound, www.unrock.de] ha

ONE MAN NATION

Suspended in a Vortex ... (CD)

Obwohl Marc Chia Xiang Rong schon auf etliche Gastspiele in Europa zurückblicken kann, dürfte er selbst für Eingeweihte der experimentellen Musik noch ein relativ unbeschriebenes Blatt sein. Marc Chia wurde in Singapore geboren und studierte Medien-Design am *Piet Zwart Institute* in Rotterdam. Wenn man von den Sounds auf *Suspended in a Vortex ...* auf seinen Schöpfer schließen wollte, wäre dieser sicherlich kein übermäßiger Optimist. Denn es ist eine durchweg düstere, schwere und nachdenkliche Klangwelt geworden, die trotz ihrer Abstraktheit doch immer wieder fast narrative Momente offenbart und melodische Fragmente aufblitzen lässt. Die industriell anmutende Schwere wird immer wieder geschickt von hoffnungsvoll schillernden Melodien konterkariert. Durch diese Kontrastierung hält das Werk eine kontinuierliche Spannung aufrecht, und führt den Hörer damit fast unbewusst durch die verschiedensten Atmosphären. Von bedrohlich, nachdenklich, bis hell schillernd lotet Marc Chia hier ein sehr breites klangmalerisches Spektrum aus, das sich und dem Hörer keine Grenzen zu setzen scheint. Man könnte nicht behaupten, dass es sich hier um leichte auditive Kost handeln würde. Das Gegenteil ist der Fall. Doch die eingehende Auseinandersetzung mit dieser Platte lohnt sich schon deshalb, weil die Sounds immer wieder den perfekten Anlass für eigene imaginative Welten darstellen. Die furchtbar abgegriffene Beschreibungsformel des Cineastischen ist hier ausnahmsweise einmal treffend. Und es ist definitiv ein kritischer und wenig hoffnungsvoller Film, den Marc Chia hier imaginiert hat. Und deshalb ein umso wertvollerer.

[Moozak / A-Musik] mr



DOUBLE DAGGER

Masks (CD)

Eine (Post-)Punk Band ohne Gitarre trifft man eher selten. Umso schöner ist es dann, wenn man die Bekanntschaft mit Double Dagger macht, die nur mit Schlagzeug, Bass und Gesang auskommen. Genügend Lärm machen sie schließlich auch so. Und das ist eine fast klassisch zu nennende DIY-Ästhetik. Die Songsstrukturen sind erfrischend geradlinig. Überflüssige Spielereien oder Füllmaterial wird man hier nicht finden. Genauso wenig findet man hier dynamische Nuancen, denn das Trio aus Baltimore gibt die meiste Zeit Vollgas. Die ästhetischen Parallelen zur Dischord-Schule der späten 80er- und frühen 90er-Jahre sind kaum zu überhören, was hier durchaus als Kompliment gemeint ist. Durch das Fehlen der Gitarre sind die Songs noch nackter, direkter und kantiger und die EP hört sich an, als ob man bei der Band im Proberaum stehen würde. In diesem Fall definitiv nicht die schlechteste Wahl. Man könnte einwenden, dass sich dieser Entwurf erschöpft hat und anachronistisch anmutet. Doch dann würde man implizit 90 Prozent der gegenwärtig produzierten Musik ebenfalls verabschieden. Wer die Band schon einmal live gesehen hat, weiß, dass eigentlich kaum jemand ohne zufrieden strahlendes Gesicht den Heimweg antritt. Diese Energie und Spielfreude findet sich auch auf dieser EP wieder.

[Thrill Jockey / Rough Trade] mr

AIDAN BAKER

Liminoid/Lifeforms (CD)

Aidan Baker kommt aus Kanada, ist Musiker, Schriftsteller, Kritiker, Teil des inzwischen einigermaßen bekannten Doom-Projekts Nadja, Mitglied von ARC etc. Im Übrigen lässt die Flut seiner Veröffentlichungen kaum mehr einen Überblick zu. Solo ist Aidan Bakers Musik am ehesten dem Dark Ambient Bereich zuzuordnen, aber auch das ist nur eine Verallgemeinerung. Denn diese halbwegs aktuelle Veröffentlichung zeigt ihn zusammen mit einer Art Kammerorchester und einem Quartett, in denen Streichinstrumente eine wesentliche Rolle spielen. Diese unterfüttern den Klang der Stücke sozusagen organisch und verweisen auf die Titel des Albums, Zonen personaler Grenzerfahrung bzw. überhaupt Lebensformen. Alles fließt, alles ändert sich, wenn auch selten brüsk. Von ein paar simplen, repetitiven Tönen ausgehend werden über minimale Veränderungen der Parameter Prozesse in Bewegung gesetzt und wieder zurückgeführt. Somit nichts eigentlich Neues. Was damit versöhnt, ist natürlich die innere Differenziertheit, das Gespür fürs Tempo der Entwicklungen, der feinfühlige Umgang mit der Palette der Klangfarben. Baker streift gelegentlich den Bereich des Geschmäcklerischen, auch der obligate Ausbruch vermeidet nicht unbedingt die gängigen Klischees vom Freak Out in Wall of Sound. Was einnimmt an dieser Veröffentlichung ist ihre Souveränität, die fehlende Scheu vor dem Einfachen, die Fantasie, mit der Klangvorstellungen aus dem Bereich klassisch-romantischer Musik mit solchen der Minimal Music und dem Bereich elektrifizierter Drones verbunden werden. Hauptstück in seiner konsequenten Steigerungsform ist sicher das vierteilige »Liminoid«, das in einem dramatischen Gesangsteil auf einen antiken koptischen(!) Text mündet. »Lifeforms«, der andere Teil des Albums, zeigt sich sperriger, auch zurückhaltender, aber nicht weniger reich strukturiert.

[Alien8] hp

VARIOUS ARTISTS

Riddim Box. Excursions in the UK Funky Underground (CD)

Großbritannien, ein Land, das einen Ruf zu verlieren hat, was seine Bedeutung als Fabrik stets neuer, noch vertrackterer und sich immer häufiger aus den abgelegensten Regionen des britischen Empire bedienender Tanzmusik angeht, sollte aufpassen: Aufgrund der in ganz Europa immer strikter und mit immer mehr polizeistaatlichen Mitteln gehandhabten Abwehr von Migrantinnen und Flüchtlingen ist damit zu rechnen, dass Jungs und Mädels wie die, die gegenwärtig dort zeitgemäße Musiksorten herstellen,

bald nicht mehr ins Land gelassen werden. Eines der neueren Genres, dessen Output überwiegend von Migranten oder den Sprösslingen von Migrantenfamilien erzeugt wird, ist UK Funky. Miles Raymer, Musikredakteur der alternativen US-amerikanischen Wochenzeitung Chicago Reader, schreibt zu Recht über die Genrebezeichnung UK Funky: »Worst genre name ever. Ever. It's so bad that it honestly makes me angry. I'm actually a little pissed off right now.« Als UK Funky bezeichnet man albernerweise seit einigen Jahren eine Art geringfügig entschleunigte Variante des UK-Garage-Sounds der Neunziger, die karibische Rhythmen (Soca), Afrobeat, Electro, Broken Beat und House mixt, sich freimütig aus Grime, Dubstep, Jungle und Dancehall-Traditionen bedient und derart ein fortwährendes Percussiongeballer produziert. Das Dickicht aus heterogensten Beats, die i.d.R. mehr oder weniger großzügig mit Fiep-, Schnarr-, Alarm- oder anderen Computerspielgeräuschen angereichert werden, ist zwar durchaus einnehmend, hat aber den Nachteil, dass es nach ausgiebigem Hören rasch seinen Reiz wieder verliert. Mit Blick auf die musikalische Substanz (insbesondere seien hier der Künstler Roska und die verwirrenden Ergebnisse seiner Remixtätigkeit erwähnt) überragt das auf dieser Compilation Gebotene, was die Qualität angeht, freilich den faden Durchschnitt, was sicher ein Verdienst des Labels Soul Jazz ist, das in der Vergangenheit stets ein feines Händchen bei der Zusammenstellung von Compilations bewiesen hat. Die wie mehrfach ineinander verschobenen und ein wenig kaputt und gleichsam neben der Spur klingenden, scheppernden Grooves, die man aus dem Grime kennt, die synkopierten Rhythmen, die harten Four-to-the-floor-Beats, das beständige Wummern der Bässe, das polyrhythmische Geknatter, alles sehr hübsch und possierlich. Weil das Genre aber, ähnlich wie etwa auch bei den schlimmen und reaktionären Dumpfbackenvarianten von HipHop oder Dancehall, nicht gerade ein Sammelbecken von feministischen Theoretikerinnen und feingeistigen Linksintellektuellen darstellt, wird man wohl damit leben müssen, dass es im UK Funky – zumindest in seiner mittlerweile kommerzialisierten Variante – eher simpel zugeht, was die Lyrics betrifft: Having Fun und Moving to the Beat (gähn) als Gegenentwurf zum stumpfen Arbeitsalltagstrott. Nun gut, es ist temporeiche, aufwühlende Musik für heranwachsende, junge Menschen aus den Milieus des Kleinbürgertums und der Arbeiterschaft und die sich ihnen in der Folge stets anschließenden üblichen Hipster. Musik, zu der die Meute exzessiv tanzen und Drogen nehmen will. Dass aber zuweilen auch in diesem Genre die immergleichen nervtötenden Gesten und Rollenklischees vorherrschend sind, ist fürchterlich ermüdend: hier die mit dem Hintern wackelnden, grinsenden Bikinimädchen und Hupfdohlen mit riesigen Ohrringen und winzigen Glitzerhandtäschchen, dort die albern-mackerhaft herumfuchtelnden Männer mit Ich-bin-der-dicke-Max-Gestik am Mikrophon. Es gab Zeiten, in denen musikalische Subkulturen derlei Posen und großmäuliges Dicke-Eier-Getue infragegestellt haben. Aber das ist ein anderes Thema. Wie wäre es denn mal andersrum: mackerhaft fuchtelnde Frauen und debil grinsende Bikinijungs? Oder ganz was anderes? Naja, auch das wird sich zu gegebener Zeit kommerzialisieren lassen.

[Soul Jazz Records] tb

IGNATZ

Selected Songs From Cassettes 2005–2009 (LP)
I Hate This City (LP)

Bram Devens hat als Ignatz drei schlicht römisch durchnummerierte Platten auf dem Label *Kraak* veröffentlicht, auf denen er eine sehr eigene Spielart von Blues entwickelt hat. Schmutzige, verwaschene Lo-Fi-Recordings einer Stimme, die geisterhaft eine karge elektrische Gitarre begleitet. Outsider-Musik, die in ihrer Intimität an Loren Connors erinnert und in ihrer bizarr anmutenden Eigentümlichkeit mit Jandek vergleichbar ist. Eine fiebernde, mithin atonale Musik, die beim ersten Hinhören wenig abwechslungsreich erscheint, im Detail jedoch reizvoll variiert ist – Blues eben; aber aktualisiert und erweitert durch psychedelische Ausflüge, die Bram Devens auch als Mitglied des belgischen Krautrock-Kollektivs Sylvester Anfang II unternimmt. Neben den bereits erwähnten Alben hat Ignatz eine Vielzahl von Tapes veröffentlicht, die natürlich vergriffen sind, weshalb nun eine Auswahl von Aufnahmen dieser Tapes auf »Selected Songs ...« erscheint. Eine willkommene Veröffentlichung, da die Jagd nach meist auf weniger als 100 Stück limitierte Tapes zwar sportlichen Ehrgeiz wecken mag, aber in der Regel doch eine Disziplin für Spezialisten bleibt.
Auf »I Hate This City« gibt es *more of the same ol' blues crap*, stellenweise etwas transparenter im Klang aber noch schmutzig genug. Und solange Bram Devens seine zärtlich verschrobenen Songs auf derart hohem Niveau hält kommt kaum Langeweile auf. Tagsüber lässt sich prima Tee dazu trinken, nach Einbruch der Dunkelheit kann man sich fabelhaft dazu besaufen oder nüchtern und schlaflos seinen Gedanken nachhängen.

[Selected Songs: Kraak / a-musik | I Hate This City: Conspiracy Records] ha

STELLA

Fukui (CD)

Stella, das Projekt um Elena Lange, Mense Reents und Thies Mynther, zählt nicht zu den produktivsten im Musikbusiness, ja fast erschien es, als wäre alles eingeschlafen. Nun gibt es doch ein Lebenszeichen, eines von weither. Denn Japan ist den Meisten von uns doch recht fremd, von den Zeichen und Ritualen bis hin zu manchen Formen der Musik. Und fremd, ja befremdend fern klingt, was sich Stella für dieses Album ausgedacht haben. Und das liegt nicht nur an Sprache und Alphabet. Gegen eine Zeit, in der alles problematisiert und politisiert wird, wird bei diesem Album die Verweigerung gesetzt. Im Abseits, auf einem dichten Klangteppich aus ausgesuchten Keyboards, singt und trällert Elena Lange Textzeilen, die nur sporadisch kenntlich werden. Es tut das alles nicht Not, aber ein gewisser Spaß hilft darüber hinweg: »Talent Is A Waste Of Time« vs. »Nobody Can Do Me No Harm«. »Don t Laugh« – Dann lieber zum »Bergfest« (?). Das ist selbstverständlich weder Michaela Mélian noch Chica and the Folder. Es ist mehr (Neueste Hamburger Schule): Import-Export, vollzogen im Bereich handgemachter elektronischer Musik. Auch so: Krautrock trifft No Wave bei den Darmstädter Ferienkursen: auf diese Konstellation bringt der Pressetext das musikalische Drumherum des aktuellen Stella-Albums. Und es ist auch all das dabei, housig sachte und hypnotisierend in Bewegung gesetzt und somit auf den Postmilleniums-Standard aktualisiert: Musikalische Kalli-Graphik mit spontaneistischen Zügen. Mehr ist nicht. Stellas konsequent auf sich bezogene Musik verweist auf die gleichförmige Leere, die entsteht, wenn alles schon mal mit Bedeutsamkeit aufgeladen worden ist. Hier gibt's nur pulsierende Musik und Gesang. Fukui ist streng und formalistisch, verspielt, ekstatisch und schließlich entrückt.

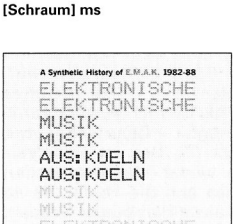
[Snowhite / CloudsHillRecordings] hp

OSTENDORF / ZOUBEK / LAUZIER

Subsurface (CD)

Das Berliner Label *Schraum* hat ein gutes Händchen. Es hat drei Improvisatoren versammelt, die zuvor noch nicht miteinander gespielt haben, und mit der ersten Zusammen-

arbeit liefern sie direkt eine wunderbare Improv-Platte ab. Nils Ostendorf, Philip Zoubek und Philippe Lauzier aus Berlin, Köln und Montreal finden miteinander eine Sprache der Winzigkeiten. Eine extrem zurückgenommene, disziplinierte Platte, die von vorne bis hinten elegante Unterkühltheit ausstrahlt, wie so viel Musik jüngerer Improvisatoren und Jazzmusiker.
Verblüffend ist einerseits, mit welcher Liebe zum Detail sich die drei durch ihre Stücke lavieren und andererseits, welche Klänge sie ihren Instrumenten entlocken. In der Besetzung Trompete, präpariertes Klavier und Bass-Klarinette sowie Alt-Saxophon klingen sie wie ein großer, analoger Synthesizer. Man kann sich mühelos vorstellen, wie solche Musik im Studio für Elektronische Musik gemacht wurde. Das Trio spielt das alles jedoch ohne elektronische Hilfen. Und das weckt im Hörer ein Gefühl von Ehrfurcht vor der Virtuosität, obwohl die Drei das bestimmt nicht im Sinn hatten. Bescheiden, wie die Musik in ihrer Zurückhaltung wirkt, entfaltet sie ihre Wirkung mit jedem Hören mehr. Wie der Titel der Platte schon sagt: das Wesentliche spielt sich unter der Oberfläche ab.
[Schraum] ms



ELEKTRONISCHE MUSIK AUS KOELN
A Synthetic History of E.M.A.K. 1982-88 (CD/2LP)

Bis zu ihrer Wiederveröffentlichung durch *Soul Jazz* waren E.M.A.K. eine archetypische Obskurität des Krautelektronikfachs (und zwar nicht nur nach Börsenpreisbildungsmaßstäben). Die Qualität ihrer Platten bestand vor allem darin, dass man/frau lange danach gesucht hatte oder dass sie ihren BesitzerInnen unverhofft in einem seltenen Flohmarktglücksfall in die Hände gefallen waren. Was aber – außer die Vervollständigungsmöglichkeit einer Sammlung – könnte wohl auf ihrer Existenzberechtigungskarte stehen? Vielleicht zumindest das: Ihr genrehistorisch stark verspätetes Auftreten versetzte sie in die Lage, die Anfang der 1980er in vielerlei Aggregatstufen herumschwirrenden Echos rheinischer Synthieneutönerei aufzufangen und mit dem schon leicht gebrechlichen Krautelektronikpioniergeist zu fusionieren (oder eben: zu verfilzen). 1982, als die erste von drei Platten erschien (die letzte dann 1985), waren die Sounds von Neu und Kraftwerk bereits als Bowie-Hit, als Synthiepop oder als Rap und Spät- respektive Postdisco nach Deutschland zurückgeschwappt. Die viel zitierten »transatlantischen Feedbacks« begegnen bei E.M.A.K. allerdings in einer etwas benommenen Form, die soundästhetisch mit den modernistischen Visionen von Krautelektronik abgeschlossen hat (vermutlich ohne es zu wissen). Das penetrant Zukunftsweisende und das flirrend Zukunftsfrohe sind in zappeliger Synthese verschütt gegangen. Sie kann sich vor allem deswegen nie zu »etwas Neuem« aushärten, weil sie immer wieder über die eigenen Abschweifungen, Einfälle oder irgendwelche Demotasten stolpert, die natürlich auch gedrückt werden müssen. E.M.A.K. klingen eher nach Instrumenteausprobieren im Fachgeschäft als nach deutscher Avantgardeernstwürde. Was ja angesichts von deren Brauchbarkeit für die deutschpopnationalistische Konstruktion einer eigenen Popgeschichte gar nicht so unsympathisch ist. Statt »historischen Sinn stiftende Einheit« kriegen sie nur »Sammelsurium« zustande, das in seinen besten Momenten sympathisch abstrus wirkt (wie es sich für gute Genredrittligisten gehört). Die stellenweise hereinbrechende sphärische Halblangeweile wird immer wieder von gelungen-beknackten Abirrungen aufgestört, die verhindern, dass sich ein auftrumpfendes deutschelektronisches Pathos zusammenbraut (natürlich gegen eigene Intention, wie ich annehme). Wo dieses Pathos sich in Gleitflugakkorden oder kaiserwetterhaften Melodiebögen andeutet, zerschellt es schnell an Inkonsequenz und Zerstreutheit. Damit unterscheiden sich E.M.A.K. von den im gleichen Zeitraum veröffentlichten *Sky*- oder *Innovative Communication*-Platten, die großes elektronisches Kino sein wollten (aber nur Synthiesoftpornos wurden; vgl. dazu v.a. Richard Wahnfried). Ihr Stilbaustellenhopping gibt sich aber noch verbissen genug, um nicht schon als schlappes Anything-goes in risikolose Postmoderne umzukippen. Die *Soul Jazz*-Zusammenstellung fährt jedenfalls die Unentschlossenheit von E.M.A.K. maßstabsgetreu nach: Von den quatschigen Fusionflausen und undeutlichen Herbie-Hancock-Ahnungen des Eröffnungsstücks schaltete sie unvermittelt in das fliesenlegerhaft hingeklatschte Kraftwerk-Hochgefühl des zweiten (ihres damaligen Clubhits »Filmmusik«, in dem sich bereits eine pochende Bassdrum meldet, um weitere Soundgeschichtsverläufe zumindest anzudeuten). Gerade mal eingegroovt stürzt das Ohr gleich wieder ab in die synthiepophistorische Cold-Wave-Sackgasse von Track 3 (der schlechte NDW-Text, auf den man/frau hier wartet, kommt aber nicht gleich, sondern erst sechs Nummern später). Im vierten dann werden per 180-Grad-Schwenk alte Harmonia-Sessionabfälle mit leicht modrigen Querflöten (aus der Kraftwerkfrühzeit als Organisation) aufgetaut. Irgendwo ganz hinten hatte ich mir noch »gregorianische Klangpfütze« notiert, dazwischen war ich vermutlich nicht ganz bei der Sache, aber egal. Wichtig ist an dieser Stelle, dass hiermit also auch diese semibedeutsame historische Leichenstarre von Krautelektronik hinreichend gewürdigt wäre. Denn, was im emphatischen Sinne bloß nicht gut ist, muss ja deswegen noch lange nicht schlecht sein. (Alte PlattensammlerInnenweisheit bzw. -Selbsthypnosetechnik ...)
[Soul Jazz] fas

FELIX KUBIN & ENSEMBLE INTÉGRALES
Echohaus (LP)

HANNO LEICHTMANN
The African Twin Tower Suite (LP)

OUR LOVE WILL DESTROY THE WORLD
I Hate Even Numbers (LP)

CARL CALM
Dayglo Port (LP)

GIUSEPPE IELASI
(third) Stunt (LP)

IIBIIS ROOGE
s/t (LP)

XELA
The Divine (LP)

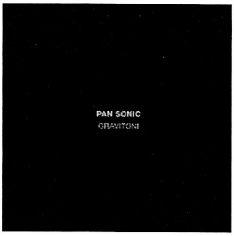
KING KONG DING DONG
Youth Culture Index (LP)

GROUPSHOW
The Science (Behind Shoes)/ Pet Ramp and Staircase (7")

UTON
Unexplained Objects (LP)

Dass das *Dekorder* Label von Hamburg aus seine Platten in die Welt schickt, ist für die veröffentlichte Musik nicht von Belang. Das Label als Plattform für interessante musikalisch sehr heterogene zumeist experimentelle Formen von Musik könnte wohl auch in jeder anderen Stadt sitzen – entsprechend international ist das Programm, dessen Neuerscheinungen der letzten Monate hier zusammengefasst besprochen sind.
Der Finne Jani Hirvonen alias Uton legt mit *Unexplained Objects* bereits seine dritte LP auf *Dekorder* vor und wer sich nicht erst seit gestern den Hals nach den musikalischen Überdrehtheiten von finnischen Kollegen wie Kemialliset Ystävät oder Paavoharju verrenkt, der und die wissen wohl schon Bescheid. Neugierigen sei die kleinteilige Schnipselarbeit von Uton nahegelegt. Es zwitschert, brummt, bimmelt und quietscht ohne dass

die Musik auf den beiden Vinylseiten in ihre einzelnen Bestandteile zerfiele. Field-Recordings aus dem Ameisenhaufen, gewissermaßen.
Hinter Groupshow verbergen sich alte Bekannte: Jan Jelinek, Andrew Pekler und Hanno Leichtmann. Die 7" enthält zwei improvisierte Stücke Musik. Ineinandergeschobene Beats, Muster aus Kabelsalat und elektronischen Signalen, kurz & knackig – wenn man sie auf 45 Umdrehungen pro Minute abspielt. Etwas zerdehnter und dunkler klingt es bei 33rpm. Der Veröffentlichung ist kein Hinweis zu entnehmen, welche Geschwindigkeit die richtige sei – man kann sich den Spaß mit dem kleinen Tonträger also problemlos verdoppeln.
King Kong Ding Dong liegen im Vergleich zu den anderen Veröffentlichungen dieser Besprechung und im Kontext von *Dekorder* musikalisch quer. Lo-Fi-Indie-Rock, zwischen frühen Pavement und sich nicht ganz so ungesund ernährenden und weniger dem Boogie-Rock verfallenen Royal Trux. Rumpelig charmant gespielt. Nicht so kratzbürstig wie die Magik Markers und weniger kurz angebunden als die Sic Alps. Wunderbar luftige Arrangements, im Schlafzimmer aufgenommen – bei offenem Fenster, die Sonne scheint rein.
Deutlich weniger sonnig: Xela, das Drone-Prjekt von *Type*-Betreiber John Twells. Als Tape zuvor auf *Digitalis Industries* veröffentlicht. Musik, um beim Wetter zu bleiben, eher wie eine Schlechtwetterfront. Dicker Nebel, Graupelschauer, Eisregen. Aber dann reißt der von Wolken verhangene Himmel auf und ein göttliches Licht weist den Weg aus der Dunkelheit ans Licht. »The Divine« heißt nicht nur so. Xelas Ambient Musik strebt mit »The Divine« gen Himmel.
libiis Rooge ist die Zusammenarbeit von Neil Campbell (Astral Social Club) und High Wolf, einem Franzose aus Amazonien, wie er virtuell Glauben macht. Die beiden haben eine Art psychedelische Lo-Fi-Elektronik-Tanzmusik-Platte gemacht. Ein grellbuntes Monster, aus der Muppet-Show entlaufen. Fusselt die Couch voll, hat aber immer gute Laune. Etwas weniger knuffig formuliert: Die Platte kann in ihrer erfrischenden Düdeligkeit einfach so genossen werden – oder man kann in ihr eingelagert Spuren des Wissens um die Traditionen elektronischer Musik von Pierre Henry über Tangerine Dream bis hin zu Techno und House finden.
Giuseppe Ielasi *(third) Stunt* ist eher was zum Mitdenken als Mittanzen. Eine vertrackte Platte voll zerhackter Rhythmen, widerspenstig, verteilt über zwei Vinylseiten. Generiert mithilfe eines Plattenspielers und darauf abgespielten Tracks (oder – genauer – Fetzen dieser) umreißt der Titel »Stunt« treffend das halsbrecherische Unternehmen des Aufnahmeprozesses der Platte. So 'ne Art Dubstep für gebrochene Knochen, klingt die Platte wie das HipHop-Gegenstück zu Uton. Beide greifen auf Sample-Techniken zurück, das zugrunde liegende Material und die sich daraus jeweils ergebende Klang-Ästhetik weichen jedoch von stark einander ab.
Entspannter zu Werke geht Eric Lanham alias Carl Calm, Drone-Ambient-Collagen, meditativer Art. Es zwitschert ein Vögelchen zu Beginn und schon ist man geneigt, sich vorbehaltlos den künstlichen Paradiesen, die diese Musik gedanklich anregt, zu überlassen. Das klangliche Äquivalent zur Wellness-Insel im Center-Parc. Da war ich aber noch nie, ich stelle mir das nur so vor. Neo-Psychedelia mit einem Hauch New Age.Our Love Will Destroy The World ist Campbell Kneale, früher auch bekannt als Birchville Cat Motel. *I Hate Even Numbers* ist ein seltsames Wesen aus Industrial/Noise und Techno, mit dem ich nicht warm werde. In Kunstleder gekleideter Frankfurter Techno à la Harthouse meets Throbbing Gristle? Unter den hier besprochenen Platten diejenige, mit deren musikalischem Inhalt ich nur wenig bis nichts anfangen kann.
Also weiter mit Hanno Leichtmanns *The African Twin Tower Suite*. Ursprünglich als Soundtrack zu Christoph Schlingensiefs gleichnamigem Filmprojekt, das dann nicht bzw. anders verwirklicht wurde, konzipiert, sodass eine Musik ohne Film übrig blieb, die nun vorliegt. Titel wie »Gitarrendrone/Landstraße«, »Sitarfäden Revisited« sind sehr sprechend und geben die musikalische Richtung treffend wieder. Überwiegend instrumentale Miniaturen, deren Kürze sich einerseits aus der ursprünglichen Verwendung zur Begleitung von Bildsequenzen erklären ließe – andererseits kann der Soundtrack auch ohne Film gut für sich alleine stehen.
Das Beste zum Schluss. Felix Kubin & Ensemble Intégrale. *Echohaus*, unfassbar gute Platte. Keine Übertreibung. Eine Gruppenimprovisation, aufgenommen von mehreren Musiker_innen, die in unterschiedlichen Räumen mit einzelnen Instrumenten und untereinander über Kopfhörer verbunden, eine so unglaublich detailverliebte, dichte und spannungsreiche Musik einspielten, die anschließend von Tobias Levin und Felix Kubin zwar editiert und produziert wurde – in deren Klangspektrum aber nichts nachträglich hineingearbeitet ist: keine Overdubs, keine zusätzlichen Spuren. Diverse klassische und wohl auch nicht-so-klassische-Instrumente konzentriert und gefühlvoll eingesetzt. Ein atemberaubendes Erlebnis. Wer bisher nicht wusste, wozu er oder sie Ohren am Kopf hat: um diese Platte zu hören!
[Dekorder / a-musik] ha



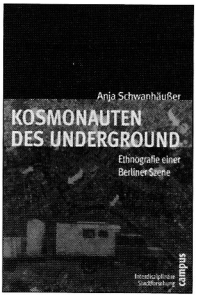
PAN SONIC
Gravitoni (CD)

Eine Art Werkschau gibt es zum Schluss, denn Pan Sonic werden wohl nach 15 Jahren in der bisherigen Form nicht mehr zusammenarbeiten. Das finnische Elektronik-Duo aus Mika Vainio und Ilpo Väisänen legt hier einen zumeist recht entspannten Abgang hin, der noch einmal die luzide Spielfreude der Musiker demonstriert. Eingestreut finden sich auch Residuen schrofferer Materialerkundung, aber der Gesamteindruck von Gelöstheit und Gelassenheit angesichts des Ablaufs der Dinge überwiegt. *Gravitoni* (der Name eines noch nicht recht fassbaren Elementarteilchens) als Titel des Albums verweist erneut in die mikroskopische Welt physikalischer Phänomene, derer zur Klangerzeugung sich Pan Sonic denn auch bedienen. Was die Welt im Innersten zusammenhalten könnte, wird zu Sound umgesetzt. Aber auch die vibrierende Energie, die in zu Masseteilchen komprimierter Leere steckt, findet ihren Ausdruck. Ebenso das eisig Fremde, mit menschlichen Sinnen nicht (Be-)Greifbare, das uns materiell doch zugrunde liegt. Zwischen präzise kalkulierter Versuchsanordnung und ausdrucksstarker Interpretation der erzielten Ergebnisse liegt die Klangwelt von Pan Sonic. Frequenzrauschen, stochastische Geräuschattacken und Radiosignale bilden das Fundament ihrer Klangexkursionen. Dazu treten Drones, Rhythmen und die Kunst, Spannungsbögen auch über weitgehender Leere aufzubauen und zu halten. Kurzgeschlossen zwischen Theorie und Praxis wird alles mit dem gewohnt vielfältigen analogen Equipment realisiert. Das Booklet zeigt enge Räume und weite Natur. Zivilisation zeigt sich wuchernd. Schneeflocken fallen bezaubernd. Das alles ist hier, an anderen Orten, aber zu gleicher Zeit. Die Kräfte, die alles bewirken, sind die gleichen. Von ihrer inneren Vielgestaltigkeit handeln die Tracks des Albums. Wer von Pan Sonic noch nicht recht was kannte: Hier gibt es noch einmal fast die ganze Bandbreite ihrer Musik.
[Blastfirst Petite] hp

PAPIER

ad = André Donk
an = Annika Nickenig
ar = Andreas Rauscher
bh = Bernd Hüttner
bv = Bernd Volkert
cj = Christoph Jacke
cw = Chris Wilpert
es = Enno Stahl
fm = Franziska Meifert
ir = Ivo Ritzer
je = Jonas Engelmann
jk = Jens Kastner
jki = Jakob Kibala
jn = Jasper Nicolaisen
kh = Katja Hettich
kr = Karl Rauschenbach
ks = Kerstin Stakemeier
mb = Martin Büsser
mr = Matthias Rauch
mw = Michael Wehren
rs = Roland Steiner
sg = Steffen Greiner
sj = Sven Jachmann
tb = Thomas Blum

ORTE



ANJA SCHWANHÄUSSER
Kosmonauten des Underground. Ethnographie einer Berliner Szene

Urbanität neu denken (vielleicht sogar eine Theorie der postmodernen Urbanität, ohne die Stadt als Bezugspunkt), das ist der eigentliche, wenn auch nicht klar offen liegende Überbau von *Kosmonauten des Underground*, der Ethnographie einer Berliner Szene, die die Autorin als Techno-Underground bezeichnet. Diese manifestiert sich nur im Vorübergehen, für einen kurzen Augenblick, auf dem Berliner Teufelsberg etwa, in leer stehenden DDR-Monumenten, Industriebrachen im Prenzlauer Berg (die gab es zum Zeitpunkt der Untersuchung ab 2002 offensichtlich noch in ausreichendem Maße), aber auch in den Hangars des *Fusion*-Festivals in der mecklenburgischen Provinz. Hakim Bey, einer der Theoretiker der Szene, nennt diese *locations* »Temporäre Autonome Zonen«: Orte des Unbestimmten, Orte, die aus Verwertungszusammenhängen gerissen wurden, zeitweise angeeignet, verwandelt werden können – sie bilden die Fixpunkte für eine Stadt in der Stadt, die sich den Akteur_innen der Szene offenbart und die ganz Atmosphärenraum ist, nicht Ordnungsraum. Dort findet die Suche nach dem Moment statt, jenem Fest des Hier & Jetzt und der Verzauberung, das schon die Situationisten forderten, die den Stadtraum zum Ort des Umherschweifens machten, die gebaute Ordnung verflüssigen wollten.

Das Stabile und das Flüssige, der Spagat zwischen proletarischer und hippiesker Szene-Identität, Bourdieus Theorie des neuen Kleinbürgertums, das sich nicht verorten will (auch nicht als Teil einer Szene), den permanenten Wandel einer fixierten Ordnung vorzieht, Leary und Beuys, Stadttheorien und -wahrnehmungen zwischen Simmel, Kracauer und den Cultural Studies – wie die Protagonist_innen den Stadtraum durchstreifen, durchstreift Anja Schwanhäußer die Diskurse um Raum, Stadt, Subkulturen, lässt sich mit System treiben und so ein Netz entstehen aus Querverweisen, Texturen und Bezügen, das den Blick schärft und das Denken erweitert. Ganz nebenbei, so scheint es, hat sie aber auch noch eine anschauliche, dichte Ethnographie geschrieben.

Von 2002 bis 2005 nahm sie selbst teil am Szene-Leben, sammelte ne-

ben Interviews mit den unterschiedlichsten Typen vom Avant-Prollo-Country-Sänger aus der Wagenburg bis zur Elixiermischerin vom *Sensatonics-Collective* vor allem Eindrücke von Treffen und Parties, die sie in atmosphärischen Auszügen aus den Feldnotizen darstellt. Ihre Schwierigkeiten, Hierarchien von Erfahrung und Gender, die sich trotz des Anspruchs von Fluidität und Kollektivität bilden, zu erkennen und produktiv zu machen, ihre eigene Positionsfindung in einer heterogenen, nicht fest umrissenen Szene und auch Emotionen im Forschungsverlauf offen zu legen, ist Schwanhäußer hoch anzurechnen, sodass *Kosmonauten des Underground* nicht zuletzt auch eine Geschichte erzählt von den Auf und Abs des Forschens im Feld. Im Anschluss an Bastian Bretthauer, dessen Ethnographie *Die Nachtstadt* 1999 einen neuen, selbstbewusst sich zum atmosphärischen Schreiben bekennenden Stil in die Stadtforschung einbrachte, sieht Schwanhäußer die Notwendigkeit, die sinnliche Erfahrung nachvollziehbar zu machen, um das Umherschweifen der Szene im Stadtraum zu erklären.
Nicht zuletzt erzählt Schwanhäußer auch von Berlin, vom Mythos der sich ewig wandelnden Stadt, der auch im Techno-Underground reproduziert wird. Wenn Stadt mehr ist als eine Ansammlung von Gebäuden und sozialen Institutionen, etwa, wie Robert E. Parks vorschlägt, »a state of mind«, sind es Szenen, die sie erst als urban erlebbar machen. Es steht die Frage im Raum, inwiefern gerade das neue Kleinbürgertum, welches sich Ordnungen entzieht, und das Fluide der spätkapitalistischen Stadtkonstruktion letztlich deckungsgleich sind – eine These, die im Kern so alt ist wie das Reden über Subkultur selbst. Die Szene sei Agentin des urbanen Wandels, weil sie als Kultur der Mittelschicht in Auseinandersetzung mit dem proletarischen Stil Berlins die Grenzen zwischen oben und unten verwische und aussöhne, sagt Schwanhäußer, und dennoch ist sie, anders als Punk, mehr als nur die Pionierin des Stadtmarketings. Im situationistischen Moment, dem Fest, der kurzen Irritation liege ein unauflösbares Anderes.

[Brosch., 333 Seiten, Frankfurt a. M. 2010, Campus Verlag, 34,90 €] sg

MATTHEW DAVID

Peer to Peer and the Music Industry. The Criminalization of Sharing

Matthew David ist Dozent für Kultursoziologie und sozialwissenschaftliche Methoden an der Universität Brunel in West-London. Auf der universitären Homepage beschreibt er als einen seiner Forschungsschwerpunkte »file-sharing« und »live-streaming« und erregt damit erwartungsgemäß die Aufmerksamkeit aller an Popkultur, Musik und Film Interessierten. David wagt sich an eines der wohl am heftigsten diskutierten und wenigsten gelösten Probleme innerhalb der so genannten kreativen Industrien und ihrer gesellschaftlichen Kontexte: Den Nutzen, Schutz und die Verwertung von künstlerischen Produkten in einer Zeit des unentgeltlichen Copy&Paste, zunächst einmal unabhängig von dessen Rechtmäßigkeit: »Hundreds of millions of networked computer users and upwards of a billion files made available at any one time challenge the monopoly power of major record labels, whose ongoing concentration stands in stark contrast to a free flow of information that threatens to sweep them aside.« (S. 2) Angelehnt an die Überlegungen des Soziologen Manuel Castells zur Netzwerkgesellschaft kritisiert David gleich zu Beginn die rücksichtslose Kriminalisierung der Nutzer und Sharer seitens vor allem der Musik und Filmindustrien: »File-sharing is not simply a product of informational capitalism; it may drive out the old only to make way for a newer, more powerful informational capitalism. Global media corporations are happy to profit from free content where they can.« (S. 3) Und weiter: »Hackers extended initial products in new directions. The informational mode of development is not merely extending the dominant mode of production, it is threatening the fetters set in place by property rights regimes.« (S. 3) Damit dockt David nicht nur an Überlegungen zu vernetzten Gesellschaften an, sondern auch an Diskussionen um die Aktualität des Urheberrechts und die Kritik an den genannten Industrien, diese hätten schließlich die Voraussetzungen zu ihrer eigenen Krise optimal mit vorbereitet (digitale Technologien, Monopolisierungen etc.). David begibt sich erfreulich schnell aus den unruhigen Gewässern von Meinungsdiskussionen heraus in seine ganz konkrete Studie. Er beschreibt zunächst die Zusammenhänge zwischen technischen, ökonomischen und sozialen Netzwerken und ihren Dynamiken (Kapitel 2). Daran schließt eine Skizze der Geschichte des File-Sharings an. Im vierten Kapitel widmet sich David dann dem zentralen Widerspruch aus Besitzrechten und Protektionismen (Wettbewerb versus Abschottung), bevor er sich im fünften Abschnitt den Fallbeispielen Kanada, UK und Hong Kong (und leider nicht Deutschland) zuwendet und mit ihnen (s)eine Genealogie der (Il)Legalität des Teilens dieser künstlerischen Güter weiter schreibt und diachronen sowie synchronen Wandel aufzeigt: »The same legal text can be acted on, or not, or differently.« (S. 5) Im sechsten Kapitel diskutiert David intensiv das »Digital Rights Management« als technologischen Mythos, der sich ständig in einem Wechselspiel mit den die Gesetze unterlaufenden Subversionen befindet: »Pure technical security is a myth. As long as someone is given the key, it remains likely that it will be leaked.« (S. 5) Und so entfalten sich mannigfaltige Mythen zwischen den Industrien und Gemeinschaften und ihren Potenzialen von Sicherheit, Macht und Piratentum (Kapitel 6 und 7, in Anlehnung an Michel Foucault und Gilles Deleuze). In den Kapiteln 8 und 9 lenkt David sein Augenmerk auf die Themen Kreativität, Performance und Wert von künstlerischen Gütern: »Where production, manufacture, distribution, and right management are becoming increasingly dislocated from major labels, the maintenance of relative monopoly power in promotion is the key battleground for their continued existence. Loss of this gatekeeper function would spell disaster – and this monopoly is being variously undermined.« (S. 7) An den prominenten Beispielen Arctic Monkeys, Enter Shikari, Simply Red, The Charlatans, Radiohead und Madonna zeigt David hier neue Geschäftsmodelle für Popmusik auf und gelangt letztlich in seinem Fazit (Kapitel 10) zu einer bemerkenswerten Erkenntnis: »Where capitalism triumphed over statism in better harnessing the power of the informational mode of development, it now confronts ›informational perestroika and glasnost‹ from below.« (S. 9) Das Besondere an Davids Studie ist seine unspektakuläre Verarbeitung von soziologischem, philosophischem, politischem, medienwirtschaftlichem, juristischem und popkulturellem Wissen zu einer in der Tat absolut lesenswerten Ausführung zu Geschichte, Zustand und auch Zukunft dieser Probleme. Lediglich eine Übertragung auf die deutsche Gesellschaft wäre spannend und steht nun also aus. Deren Ausbleiben kann dem britischen Soziologen natürlich nicht vorgeworfen werden.

[Geb., 186 S., Los Angeles u. a. 2010, Sage, 24,99 €] cj

KARIN FISCHER / SUSAN ZIMMERMANN (Hg.)

Internationalismen. Transformationen weltweiter Ungleichheit im 19. und 20. Jahrhundert

In den 1990er-Jahren hat sich ein neuer Internationalismus etabliert, der vielleicht schon keiner mehr ist: Ausgehend vom zapatistischen Aufstand in Chiapas, den Streiks in Frankreich 1995 und den Protesten gegen die *Internationale Handelsorganisation WTO* haben sich Politikverständnisse formiert, die nicht mehr zwischen den Nationen oder nationalistisch orientierten Bewegungen operieren, sondern konzeptionell über die Nation hinausgehen. Karin Fischer diskutiert diesen

neuen, eigentlich transnationalistischen Internationalismus als gleichzeitigen Bruch mit und Kontinuität zu den Internationalismen von 1968. Kernfragen dieser aktuellen Internationalismen – »die Frage nach der Form der Selbstorganisation und der geeigneten politischen Strategie« (194) – stammen allerdings, so Fischer, schon aus den Zeiten der gescheiterten Revolution von 1848. Über diese historische Einbettung wird Fischers Aufsatz zu einem Schlüsseltext des Aufsatzbandes, der sich den *Transformationen weltweiter Ungleichheit im 19. und 20. Jahrhundert* widmet. Vor dem Hintergrund der Weltsystemtheorie lokalisiert sie die globalisierungskritischen Bewegungen zwischen den Politikmodellen der »Alten« und der »Neuen« Linken und innerhalb der Diskurse der Bewegungsforschung.
Die dabei u. a. herausgearbeiteten Spaltungslinien der antikapitalistischen Bewegungen sind denen der internationalen Frauenbewegungen zum Teil sehr ähnlich. Brigitta Bader-Zaar verortet deren Geschichte in der »Spannung zwischen nationalen bzw. lokalen Interessen und Identitäten und dem befriedigenden Gefühl bzw. der Erfolgskraft des gemeinsamen transnationalen Aktivismus« (107). Von den multilateralen Organisierungsversuchen im 19. Jahrhundert bis zur Formierung transnationaler Netzwerke der Gegenwart erscheint dabei die nationale Zugehörigkeit als eine zentrale Problemachse: Wurde das Verhältnis zu den Frauen in den kolonial beherrschten Ländern in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Organisationen wie der *Women's International League for Peace and Freedom* (*WILPF*) schon kontrovers diskutiert, spiegeln sich diese Differenzen bis heute: So wiesen feministisch orientierte Frauen aus dem »Süden« den Gedanken einer universellen Kollektivität von Frauen in den 1990er-Jahren erneut mit dem Hinweis auf die globale soziale Ungleichheit zurück. Auch eine andere Konfliktachse ist derjenigen in den globalisierungskritischen Bewegungen durchaus vergleichbar: Während auf der einen Seite auf die Neu- und Restrukturierung von Markt und Staat mittels Gender Mainstreaming und der »Politik der kleinen Schritte« von NGOs vertraut wird, wird diese Strategie auf der anderen Seite als Teil einer *global gouvernance* abgelehnt. Stattdessen wird auf Basisgruppen innerhalb einer »internationalen feministischen Aktionsbewegung« (126) gesetzt.
Für andere internationalistische Bewegungen hingegen war die Frage der Macht weniger problematisch. David Mayer beschreibt beispielsweise die kommunistische *Dritte Internationale* (1919–1943) als »Organisation, die mit dem Ziel der revolutionären Machtergreifung gegründet worden war.« (176) Deren Probleme begannen erst, als die Staatsmacht, zumal, wie bei Mayer thematisiert, in Lateinamerika, nicht errungen wurde. Anders im antikolonialen Kontext: Das Ergreifen der Staatsmacht gelang vielen Bewegungen, die daran geknüpften Hoffnungen wurden meist erst während des Aufbaus neuer Nationalstaaten enttäuscht. Dass diese Hoffnungen aber nicht ausschließlich befreiungsnationalistisch ausgerichtet waren, daran erinnert Anthony Bogues. Er zeichnet Ansätze eines traditionsreichen »radikalen antikolonialen Internationalismus« nach. In dem von Bogues diskutierten, 1937 in London gegründeten *International African Service Bureau* (*IASB*) wurde dem Befreiungsnationalismus als »einziger ideologischer Kraft der Dekolonisierung« (139) eher skeptisch begegnet.
Mit den antikolonialen Erfahrungen nur scheinbar vergleichbar ist das Ergebnis, zu dem Prem Kumar Rajaram in seiner Auseinandersetzung mit der Rolle der *Vereinten Nationen* im Dekolonisierungsprozess kommt: Der Internationalismus habe den Nationalstaat nicht nur mitbegründet, »sondern ein starkes Eigeninteresse an seinem Fortbestand« (217) gehabt. Gleichzusetzen mit den Dilemmata antikolonialer Bewegungen ist das deshalb nicht, weil man sich fragen muss, ob eine Institution wie die *Vereinten Nationen* überhaupt sinnvoll als »internationalistisch« bezeichnet werden kann.
Denn international ist nicht internationalistisch und dass diese Unterscheidung zwischen der Beschreibung von Phänomenen, Entwicklungen und Positionen und der inhaltlichen Ausrichtung nicht durchgängig gemacht wird, ist die große Schwäche des Bandes. Dass es Susan Zimmermann in ihrem an Fakten und theoretischen Bezügen überbordenden Einleitungstext nicht gelingt, die »Ausweitung internationaler Aktion und Organisation für die Zeit ab 1919 (...) systematisch vorzustellen« (17), ist nur die Folge dieser begrifflichen Unschärfe. Auch der von Zimmermann ins Spiel gebrachte Begriff des »›Reform‹-Internationalismus« wird kaum plausibel eingegrenzt. Die Schaffung des Völkerbundes und das Programm der pazifistischen Bewegung im 19. Jahrhundert fallen bei Zimmerman ebenso darunter wie ein internationaler Kongress zum Sanitätswesen 1851 und heutige NGOs – die »genuin dem ›Reform‹-Internationalismus zuzuordnen« (18) seien.
Eine weitere Folge der ausgebliebenen Differenzierung zwischen der normativen und der deskriptiven Ebene ist aber auch die, dass der Band Texte enthält, in denen die Worte »Internationalismus« oder »internationalistisch« gar nicht vorkommen. So beschreibt beispielsweise Ingeborg Grau die Entstehung einer missionarischen »Weltkirche« am Beispiel der protestantischen Mission in Westafrika. Damit leistet sie einen höchst interessanten Beitrag zur Missionsgeschichte und liefert wissenswerte Details zu den durchaus konkurrierenden Konjunkturen von rassistischen und humanistischen Einstellungsmustern innerhalb der Kirche(n). Den Versuch aber, die Mission als »internationalistisch« zu beschreiben, unternimmt die Autorin zum Glück erst gar nicht.
Zum Buchtitel passend hingegen erscheint der Beitrag von Anne Orford zur neuen internationalen Interventionspolitik. Denn Orford bettet ihre These von der Verschiebung der Legitimationsdiskurse für militärische Interventionen hin zu einer »Politisierung des Rechts« (240) in die »internationalistischen Debatten der 1990er-Jahre« (239) ein. Um die Indienstnahme linker, internationalistischer Ideen für wohlstandschauvinistische Militärinterventionen analysieren zu können, müssen sie eben zunächst von Genese und Struktur internationaler Organisationen abgegrenzt werden. Das geschieht im Band nicht immer. So versammelt er durchweg aufschlussreiche Aufsätze, die, wie Arno Sonderegger am Beispiel der abolitionistischen (Anti-Sklaverei-)Bewegung, »zahlreiche transnationale Dimensionen« (92) aus antikolonialer Perspektive herausarbeiten. Andere wesentliche Träger wie die Arbeiterbewegung und Großereignisse des Internationalismus wie der Spanische Bürgerkrieg oder die »68er Jahre« verschwinden dafür allerdings in Nebensätzen.

[Brosch., 256 S., Wien 2008, Promedia, 24,90 €] jk

A.G. SCHWARZ, TASOS SAGRIS, VOID NETWORK (Hg.)

Wir sind ein Bild der Zukunft – auf der Straße schreiben wir Geschichte

Im Dezember 2008 tat sich kurz der Boden auf und die Negation erlebte einige schöne Tage in Athen und Griechenland. Beleuchtet von zahlreichen wild gelegten Feuern, flankiert von zahllosen Steinen und Molotowcocktails und mit dem seltsamen Geruch von Tränengas in der Nase feierten Tausende ihre obskure Fete. Die Geschäftszonen wurden zerstört, Polizeistationen systematisch angegriffen und an den Wänden konnte man lesen: »Eine Stadt, die blüht, eine Stadt die brennt«, »Wir sind ein Eindruck aus der Zukunft« oder »Die Zukunft kommt in Flammen.« Öffentliche Gebäude wurden besetzt, Versammlungen abgehalten und selbst der Gewerkschaftsreformismus war kurz dem Licht der Revolte ausgesetzt, auch wenn der Virus nicht wirklich überspringen wollte. An

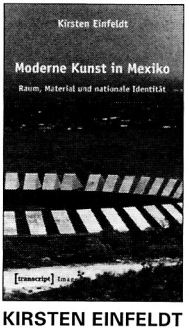
vorderster Front die diversen AnarchistInnen, dann die bürokratischen linken Gruppen und Kleinparteien, aber urplötzlich eine riesige Schar von prekären ArbeiterInnen, SchülerInnen, StudentInnen und MigrantInnen, die sich blind verstanden und für einige Zeit die Idee der Anarchie übernahmen, ununterscheidbar von den AnarchistInnen wurden und doch völlig autonom handelten, indem sie sich insbesondere die Praxis der Zerstörung aneigneten. Es war Walpurgisnacht in Griechenland.

Nach der Show dann der Kater und das Vergessen. Die Geschichte des modernen Riots ist dabei schon lang: Die Rebellionen von Schwarzen, StudentInnen und Hippies in den 60ern. Die Randale der Tunten, mehrere Wellen von Häuserkämpfen, die fast schon militärischen Auseinandersetzungen um die zentralen Energieversorgungsprojekte, die antiimperialistischen Kämpfe und immer wieder MigrantInnenunruhen oder Chaostage der Punker. Kurze Momente, in denen die Widersprüche aufflackern, aber scheinbar nur, um wieder zu verschwinden. Dem Zusammenbruch der halben alten Welt, des sog. Ostblocks, zum Trotze gab es die Antiglobalisierungsproteste, und auch hier kam es, jenseits der staatstragenden Protestvereinnahmer, zu klassischen anarchistischen Riots, etwa in Seattle, Prag und Genua – im letzten Fall zu blutigen Rachefeldzügen der Polizei. Politisch war das alles dämlich und man ist versucht, es zu ignorieren. Sollte man aber nicht, denn: 2005 brannten auf einmal die französischen Vorstädte. Hier gab es keine bewussten Elemente, was zunächst bedeutet: keine politischen Schnarchnasen, die jeder Äußerung des Volkes von vornherein alle Spitzen nehmen. Viele fanden das archaisch. Es gab Antisemitismus. Und – man braucht es kaum erwähnen – das waren alles kleine Machos, die dort auf den Putz hauten. Aber es ist keine Frage der Moral. Die Ausbreitung und Vertiefung der zukünftigen Revolution – momentan ja nur in imaginären, hochgradig ambivalenten Vorformen sichtbar, natürlich durchsetzt mit den fürchterlichen Ideologien und Formen der alten Welt – kann nicht durch unmittelbare Ansteckung vor sich gehen. »Aufstand ist nicht vergleichbar mit einer Pest oder einem Waldbrand – einem linearen Prozess, der sich nach einem anfänglichen Zündfunken von einem Ort zum nächsten ausbreitet. Ein Aufstand nimmt eher die Form von Musik an, deren in Raum und Zeit verstreute Brennpunkte es dennoch schaffen, den Rhythmus ihrer eigenen Vibrationen durchzusetzen und zusehends an Dichte zu gewinnen.« Solche Erscheinungen in den Banlieues haben Einfluss auf andere Segmente, auch jenseits des unmittelbaren Kontakts. Der Effekt kann aber ein ganz anderer sein: »Ein Resonanzkörper schwingt auf eine ihm eigene Weise mit.« In Frankreich gab es die Proteste gegen irgendein neues Sozialgesetz – mit ebensovielen Festnahmen wie in den Vorstädten. Die Banlieueleute waren teilweise mit dabei und zockten die eine oder andere SchülerInnendemo ab. Mit zunehmender Wucht erfasst die Welle der Destruktion auch die ArbeiterInnen, die jüngst die Raffinerien blockierten, sodass sogar der formelle Ausnahmezustand nötig wurde. Sie wissen es nicht, aber sie tun es. Es fehlt dabei noch an Stimmen, die das, was passiert, auch denken und die Wünsche formulieren, die die Aufbegehrenden sich noch nicht zu wünschen trauen. So schreitet die Tat dem Wort voran und am Ende herrscht weiter der Staat. Das große Vergessen der Unruhen hat hier ihre Ursache.

Zurück nach Griechenland, welches sich für drei Wochen in die revolutionäre Geschichte zurückbrachte. Dort gibt es zahlreiche Leute, die wissen, was sie tun, ohne deshalb in den Irrtum zu verfallen, sie hätten Antworten auf die Fragen der Zeit. Noch gibt es ja nicht mal eine vernünftige Formulierung der Fragen selbst. Doch es gibt Äußerungen, zum Beispiel ein gutes Buch über den Stand der Sache in Griechenland. Es beinhaltet nicht einen oder mehrere zentrale Texte, sondern versammelt zahllose Stimmen der Revolte. Man bekommt einen guten Eindruck. Man erfährt vor allem die Voraussetzungen der Revolte, die sonst verschwiegen werden. In Deutschland bekam man damals oft zu hören, der Aufstand sei spontan gewesen, die tieferen Ursachen lägen in der für viele Griechen nicht gerade rosigen wirtschaftlichen Situation etc. Das mag alles sein, aber gefährlich wurde die Sache durch die im griechischen Raum immerhin allgemein bekannten Ideen der vollständigen Ablehnung des Staates, der Lohnarbeit, überhaupt der Autorität. Es tritt hier eine diffuse Clique mit diffusen Ideen auf, die Revolte beginnt zu denken und nicht im Stile mohammedanischer Eiferer. Um die Revolte aus ihrer scheinbaren Isolation in der Zeit herauszulösen, versammelt das Buch nicht nur Stimmen aus dem manifesten Aufstand, sondern reflektiert Vorgeschichte und Voraussetzungen. Die Sache ging immerhin von einem anarchistischen Sumpf aus, so spontan war das alles nicht, auch wenn die Verlaufsformen relativ spontan aussehen und viele SchülerInnen wohl gar nicht wussten, wie sie dahin kamen, das zu tun, was sie taten. Dann gibt es Dokumente aus der Revolte, Berichte von Teilnehmenden, allgemeine Reflexionen über den revolutionären Prozess, die Funktion der jeweiligen Besetzungen, die partielle Ausdehnung auf weitere, sonst integrierte Teile der Gesellschaft. (Besetzung einer TV-Station, eines Gewerkschaftshauses, Versammlungen von Medienarbeiterinnen, die über ihre Hirnwäscherfunktion sinnierten ... Außerdem die Solidarität mit einer Gewerkschaftsaktivistin, die von Schlägern ihrer Bosse verstümmelt wurde.) Und weil hier der Wille einer Minderheit zu bestehen scheint, die Ereignisse nicht wieder verpuffen zu lassen, gibt ein umfangreicher dritter Teil Auskunft, wie die Situation nach dieser Revolte war: die Verschärfung der Repression, die Internierung der AusländerInnen, das Aufkochen einer neuen Stadtguerilla, eine neue Bewegung griechischer Amateurintellektueller, neue Hausbesetzungen, Subkultur etc. Obwohl viele der verdinglichten Intellektuellen dieses Buch für untheoretisch halten müssen, weil sie nur in soziologischen Phrasen denken wollen, sei abschließend noch auf das hohe Niveau vieler Beiträge hingewiesen. Insbesondere auf A. G. Schwarz: »Was Griechenland (aus meiner Sicht) für den Anarchismus bedeutet« , Pavlos und Irina: »Das ist der Geist der Revolte« oder die Texte von Ego Te Provoco. Man kann das mehrfach lesen, am Kneipentisch diskutieren und gewinnt einen Eindruck von der Magie dieser Tage wie ihrer Grenzen.

Ach ja: Das Buch ist relativ teuer, aber auch umfangreich (fast 400 Seiten), in guter Qualität gedruckt und mit zahlreichen Bildern versehen. Man kann es weiterreichen, ohne sich zu schämen, es hat Charme. Es lohnt sich also jeder Teuro, und wer sich für diese Welt im Ernst nicht begeistern kann, der braucht es. Was will man mehr.

[brosch., 366 S., Hamburg 2010, Laika-Verlag, 24,90 €] kr



KIRSTEN EINFELDT

Moderne Kunst in Mexiko. Raum, Material und nationale Identität

Beton mag heute vielleicht Undurchdringlichkeit symbolisieren und in der Stadtplanung nicht gerade dem Stand der ökologischen Ansprüche genügen. Beton war aber auch mal Ausdruck der Moderne, zumindest in Mexiko. Beschäftigt man sich heute mit moderner Kunst in Mexiko, das legt die von Kirsten Einfeldt verfasste Studie nahe, ist

Von der Gegenwärtigkeit der Welt

Unsichtbares Komitee
DER KOMMENDE AUFSTAND

Für die anonymen Autoren dieses radikalen Pamphlets sind die brennenden Vorstädte in Frankreich oder die Straßengewalt in Griechenland revolutionäre Momente, Symptome des Zerfalls der westlichen Demokratien.

»Es ist der schneidige Ton, der einen packt. Die Beschreibung der Ödnis, die jeder politisch interessierte Mensch empfindet, der ob der Verhältnisse nicht ganz zynisch geworden ist.« *Süddeutsche Zeitung*

»Das schmale Werk könnte das wichtigste linke Theoriebuch unserer Zeit werden.« *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*

Nautilus Flugschrift | Broschiert, 128 Seiten, € 9,90

Jorinde Reznikoff | KP Flügel (Hg.)
BOMB IT, MISS.TIC!

In ihren Schablonen-Graffiti spielt die Pariser Künstlerin Miss.Tic mit Humor, mit dem Verlangen und stereotypisierten Bildern der Verführung. Seit 1985 sprüht sie auf Zäune und Hauswände von Paris ihre legendären Frauenbilder, kombiniert mit erotisch-poetischen Wortspielen. Ein autobiografisches Porträt

Kleine Bücherei | Klappenbroschur
96 Seiten, mit 30 Illustrationen, € 12,00

Christoph Twickel
GENTRIFIDINGSBUMS ODER EINE STADT FÜR ALLE

Was ist eigentlich Gentrifizierung – und was kann man dagegen tun? In seiner spannenden Reportage beschreibt der Autor die Konflikte um die Nutzung der Stadt, die zwischen City-Marketing und einer Stadt für alle zum Ausbruch kommen.

»Auf gerade einmal 120 Seiten bietet Twickels kleines Brevier der Gentrifizierung und der dagegen angetretenen Bewegung die Möglichkeit, sich schnell und umfassend in das vergleichsweise komplexe Thema einzulesen ... Die Stärke an Twickels Buch ist der leichte, erzählende Stil.« *Florian Schmid, Der Freitag*

Nautilus Flugschrif | Broschiert, 128 Seiten, € 9,90

an der gemischten Härte des Betons kein Vorbeikommen.
Als im Rahmen des Kulturprogramms für die Olympischen Sommerspiele 1968 ein groß angelegtes Skulpturenprojekt verwirklicht werden sollte, war für die Ausführung der eingereichten Arbeiten, so Einfeldt, »Beton verpflichtend.« (269) Denn das Material erfüllte beide Funktionen, die die politischen MachthaberInnen mit dem vom Künstler Mathias Goeritz betreuten Skulpturenprojekt bezweckten: Es sollte zugleich den internationalen Standard der zeitgenössischen Skulptur und die nationale Besonderheit der mexikanischen Kunst zum Ausdruck bringen. Nicht so ganz nebenbei war auch noch die Zement- und Stahlindustrie der Hauptsponsor des sportlichen Großereignisses. Während die mexikanische Olympiade von 1968 heute wohl eher mit den gereckten Black-Power-Fäusten der schwarzen Sprinter Thommie Smith und John Wesley Carlos und mit dem Massaker an demonstrierenden StudentInnen im Stadtteil Tlatelolco zwei Wochen vor der Eröffnung assoziiert wird, erinnert Einfeldt an einen anderen Zusammenhang: Die Olympischen Spiele waren Teil einer nationalen Image-Kampagne, die nicht nur von kulturellen Events begleitet wurde, sondern der eine lange und intensive Stadtplanungs- und Bauphase vorausging.
Diese urbanistisch umtriebige Epoche wiederum stand im Kontext von kulturpolitischen Formierungen, die die mexikanische Politik seit dem Ende der Revolution 1920 geprägt hatte. Bemalten damals Künstler wie Diego Rivera, José Clemente Orozco und David Alfaro Siqueiros im Staatsauftrag die Innen- und Außenwände von Regierungs- und anderen Gebäuden im historischen Kern der Hauptstadt, wurde seit den späten 1940er-Jahren die Repräsentation der Nation deutlich wuchtiger angegangen. Ganze Stadtteile und Siedlungen wurden errichtet, so wie beispielsweise die damals noch außerhalb von Mexiko-Stadt geplante Universitätsstadt. Hierhin, in die Peripherie, verlagerten sich schließlich auch der Muralismus, die Wandmalerei, und seine plastischen Ausläufer. Die Mosaiken von Juan O'Gorman, die die Universitätsbibliothek schmücken (»Evolución de la Cultura«, 1949–1951) sind weltberühmt und in jedem Mexiko-Reiseführer abgebildet.
Das Bild des »neuen Mexiko«, traditionsbewusst und zugleich technologisch wie sozial auf der Höhe der Industrienationen, wurde auch mittels der Pavillons auf den Weltausstellungen und in Museumsneubauten wie dem des Anthropologischen Museums (von Pedro Ramirez Vázquez, Rafael Mijares und Jorge Campuzzano, 1964) gepflegt.
Die erneuerte nationale Identität, orientiert an technologischem Fortschritt und begleitet von ökonomischen und politischen Annäherungen an die USA unter Präsident Miguel Alemán (1946–1952), ging allerdings mit einer Aufkündigung dessen einher, was Einfeldt treffend den »Revolutionskanon« (67) nennt. Die realistischen Formsprachen, die dem nationalen Mythos einer ethnisch gemischten und sozial gleichgestellten Gesellschaftlichkeit verpflichtet waren, verloren rapide an Einfluss. Die Skulpturen zur Olympiade beispielsweise waren nicht nur durch Beton, sondern auch durch abstrakte Formen geprägt. Dass die Statue des Ex-Präsidenten Alemán, die auf dem Uni-Campus stand, seit 1960 im Rahmen von Studierendenprotesten mehrfach beschädigt worden war, unter anderem mit Sprengstoff, war so gesehen symbolpolitisch nur konsequent. Denn wenn es den Studierenden auch weniger um einen Kanon ging, stand die Revolution und das Anknüpfen an ihre nicht eingelösten Versprechen doch lange Zeit hoch im Kurs. Besonders um 1968 und in so mancher Protestbewegung bis heute.
Hier knüpft Einfeldt im letzten Kapitel ihres Buches an, dessen Schwerpunkt (zwei von vier Kapiteln) eindeutig den 1950er-Jahren gewidmet ist. Seit den frühen 1970er-Jahren nämlich war in Mexiko neuerlich eine Bewegung von Künstlerinnen und Künstlern aufgekommen. In seinem sozialpolitischen Anspruch durchaus den revolutionären Traditionen verbunden, brach dieser Post-68er-Zusammenhang doch deutlich mit seinen kunst- und kulturpolitischen Vorläufern. Die Kunstgeschichte kennt diese Bewegung mittlerweile als *Los Grupos*, die Gruppen, weil sie »das Kollektiv als Arbeitsform« (300) reaktivierte. Und ganz anders als das Gros der sonst das mexikanische Kunstleben des 20. Jahrhunderts prägenden Persönlichkeiten, Gruppen und Projekte, die im Buch geschildert werden, befanden sich *Los Grupos* in deutlicher Opposition zur staatlichen Macht. Die Anerkennung der Gruppen und ihrer neuen Medien und Methoden im Kunstfeld widersprach dem nicht.
Mit der Einbeziehung von BetrachterInnen und der Betonung des Prozesses gegenüber dem Produkt, knüpften die mexikanischen Gruppen auch an die seit den 1960er-Jahren praktizierten konzeptuellen Künste in anderen Regionen der Welt an. Schablonen-Graffiti (Grupo Suma) oder PassantInnen involvierende Wortspiele (Grupo Marco) setzten methodisch auch weniger auf Beständigkeit und Pathos als der Muralismus. Von der Dauerhaftigkeit modernistischer Wohnblocks, die der einflussreiche Architekt Mario Pani in Tlatelolco hatte errichten lassen, gar nicht zu reden. Diese wurde erst durch das Erdbeben von 1985 sprichwörtlich erschüttert.
Dass überhaupt so unterschiedliche Dinge wie langlebige Stadtkonzeptionen auf der einen und flüchtige Performances auf der anderen Seite gemeinsam diskutiert werden, bringt der Gegenstand mit sich: Kunstgeschichte heißt angesichts der spezifischen Geschichte Mexikos auch Geschichte der Gestaltung des öffentlichen Raumes. Insofern hat Einfeldt eine adäquate Zusammenführung betrieben und diese detail- wie materialreich beschrieben. Die Arbeit ist aber auch in anderer Hinsicht vor allem eine kunsthistorische. So wird auf die ganze kultur- und sozialtheoretische Debatte um die (mexikanische) Moderne kaum Bezug genommen. Trotz thematisch extremer Nähe kommt beispielsweise der mehrfach ausgezeichnete Klassiker des Kulturtheoretikers Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990, »Hybride Kulturen. Strategien zum Betreten und Verlassen der Moderne«) in Einfeldts Studie gar nicht vor. Auch die Debatte um nationale Identität, die in Estudios Culturales Latinoamericanos und Cultural Studies die Sammelbände dreier Jahrzehnte füllt und zum Teil auch prägt, findet sich im Buch nicht wieder, obwohl der Untertitel derlei Erwartungen ja wecken könnte. Die »lokale Natur und Topographie sowie ›internationale‹ Bauformen« (331) werden so zum Beispiel als Quelle für die Formierung »des Mexikanischen« (bei Luis Barragán, Rivera und O'Gorman) ausgemacht, und weniger politische Maßnahmen, soziale Kräfteverhältnisse, Diskurse von Ein- und Ausgrenzung oder Kämpfe um Definitionsmacht. In Bezug auf den selbst formulierten Anspruch allerdings, »insbesondere ikonographische und materialikonographische« (329) Tendenzen und Transformationen aufzuzeigen, ist die Studie mehr als nur gelungen. Denn über diese Spezifik hinaus ermöglicht sie ein Verständnis auch kunst- und kulturpolitischer Entwicklungen in Mexiko von der Revolution bis heute.
Dass die Abkehr vom nationalen Diskurs seit den 1970er-Jahren auch mit einer Abwendung von bestimmten Materialien im Kunst- und Kulturschaffen einherging, dürfte selbst vielen versierten politischen BeobachterInnen jedenfalls neu sein. Die Hinwendung zu Typographie, Film und ephemeren, also flüchtigen Arbeiten war zugleich das Ende eines anderen Werk- und, wie zu erfahren war, Wirkstoffes: Beton.

[Brosch., 462 S., Bielefeld 2010, transcript, 35,80 €] jk

BIRGIT RICHARD / HEINZ HERMANN KRÜGER (Hg.)
inter-cool 3.0. Jugend Bild Medien. Ein Kompendium zur aktuellen Jugendkulturforschung

Es ist ein ziemlicher Klopper, dieses Kompendium zur Jugendkulturforschung, nicht Ziegelstein, eher schon Bodenplatte, fünf Kilo schwer und schon deshalb beeindruckend. Das Werk ist denn auch mindestens zwei Sachen zugleich, zum einen wissenschaftliche Aufsatzsammlung, zum anderen Katalog zur Ausstellung *INTERCOOL*, die vom 17. September bis zum 28. November 2010 im Dortmunder U gezeigt wurde. Diese Zwitterhaftigkeit birgt aber ein gewisses Problem, denn man versteht den Zusammenhang nicht, als Bebilderung des Wissenschaftsteils funktioniert der Katalogpart kaum. Sicher ist Birgit Richard sowohl Leiterin des Ausstellungsprojekts als auch Mitherausgeberin des Textteils, aber ein inhaltliches Verbindungsglied vermisst man trotzdem. Die Ausstellung *INTERCOOL*, so heißt es, zeige »Ausschnitte aus den globalen und lokalen Lebenswelten von Jugendlichen«, also ziemlich kosmische Dimensionen. Im abgedruckten Konzept schlägt sich das in endlosem Begriffs-Dropping nieder, im eigentlichen Bilderteil in beliebigen Fotos von Jugendlichen, dabei aber auch solche, die von Andreas Gursky stammen usw. Das soll nicht heißen, dass die Ausstellung nicht vielleicht ganz interessant gewesen sein mag.

Aber lieber mal ein genauerer Blick auf den Wissenschaftsteil des Buches: Die Herausgeber Birgit Richard und Heinz Hermann Krüger beanspruchen im Vorwort, einen »Überblick über den aktuellen Stand der Jugendkulturforschung zu Beginn der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts« zu geben. Wenngleich die Aufsatzsammlung umfänglich ist (400 Seiten) und auch viele Themen aufgegriffen werden, ist das dennoch eine recht vollmundige Ankündigung. Zwar wurde eine Reihe renommierter MediensoziologInnen und KulturwissenschaftlerInnen aufgeboten, wie S. J. Schmidt, Thomas Macho, Ronald Hitzler, Heinz Drügh und Christoph Jacke, doch man musste zugleich auf viele Absolventen oder Mitarbeiter der beteiligten Hochschulen Halle und Frankfurt/M. zurückgreifen, um die Themenpalette voll zu kriegen. Das ist natürlich nicht verwerflich, im Gegenteil, Studierenden Veröffentlichungserfahrung in renommierten Kontexten zu vermitteln, ist gut und sinnvoll. Aber Überblick über den Stand der Jugendkulturforschung?

Am ehesten findet sich ein solcher wohl im theoretischen ersten Teil, der Mitherausgeber Krüger bietet hier einen Schnelldurchlauf durch Jugendstile von Rock'n'Roll bis Emo, alles in treffenden Kurzbeschreibungen, was schon mal viel über das weite Feld verrät, das hier in den Blick genommen werden soll. In seinem Resümee wendet er sich vornehmlich gegen zwei pessimistische Diagnosen der Jugendkulturdebatte, nämlich erstens den Konsumvorwurf, den er dadurch zu entkräften sucht, dass Jugendkulturen immer eine Symbiose mit der Warenindustrie eingegangen seien, auch schon in ihren Anfängen. Das ist zwar richtig, muss aber auch nicht perpetuiert werden.

Zweitens wendet Krüger sich gegen den Vorwurf der Entpolitisierung aktueller Jugendlicher, indem er darauf hinweist, dass in verschiedensten Jugendbewegungen, wenn auch keine unmittelbar politischen Äußerungen, so doch Tendenzen zu einer »Mikropolitik des Alltags« festzustellen seien. Ob diese politischen »Kleinformen« aber tatsächlich eine spürbare Wirkung besitzen, so fest, wie sie in die warenästhetisch deformierte Gesellschafts- und Diskursmaschine integriert sind?

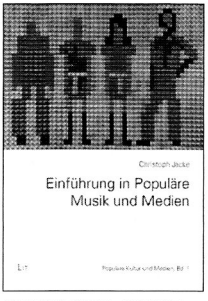
Analog dazu analysiert Christoph Jacke das zeitgenössische Verhältnis von Subkulturen und Mainstream und stellt fest, dass egal, wie allumfassend die Populärkultur alles mit einbegreife, jugendliche Kreativität als produktiver Wandler immer wieder geeignet sei, neue Subs auszuprägen. Damit argumentiert er auch explizit gegen *testcard*-Mitherausgeber Roger Behrens und dessen Statement, die Kulturindustrie habe sich im Pop dialektisch aufgelöst. Die Guerilla-Techniken subkultureller Programmanwender würden, so Jacke, stets neue Schlupflöcher und Fluchtlinien auftun. Das mag wohl sein, doch mir scheint, dass deren Bedeutung eher überschätzt wird.

Mit seinem Lob des Konsums als kritische und distinktive Kraft stößt Hans Peter Hahn in die gleiche Kerbe wie seine Vorredner, mir wird jedoch nicht klar, was man damit gewinnt, wenn man alle großen gesellschaftlichen Widersprüche in einem homogenen Popkosmos engführt. Alles Pop, also alles gut? Lebensstile und Konsumverhalten von Ghettobewohnern sind einfach verschieden von denen, die in Villen residieren.

Einem Grundsatzprogramm hat sich Altmeister Siegfried J. Schmidt verschrieben, er entwirft ein kybernetisch-funktionalistisches Strukturmuster des Verhältnisses von Kultur und Gesellschaft, das leicht nach Luhmann riecht. Sehr knapp zusammengefasst sieht es so aus: Jede Gesellschaft hat ein Wirklichkeitsmodell, das von fünf Faktoren abhängig ist: der Umwelt, sog. Aktanten (InteraktionspartnerInnen), Vergesellschaftungsformen, Gefühlen und moralischen Werten. Kultur (bzw. das Kulturprogramm) beschreibt die »gesellschaftlich praktizierten bzw. erwarteten Bezugnahmen auf Wirklichkeitsmodelle«. Die Einheit der Differenz von Wirklichkeitsmodell und Kulturprogramm konstituiert die Gesellschaft. Das Ganze wird dann in Subsysteme gegliedert, ein Schema, das als eine Art Kantenmodell die waltenden Diskurs- und Handlungsprozesse einer Gesellschaft veranschaulicht und systematisiert, aber zunächst einmal inhaltlich leer bleibt. Wird man wirklich solche vielfältigen, oszillierenden und dynamischen Phänomene wie Popkulturen damit erklären können?

Auf diesen Theorieteil folgen sodann drei Praxis-Kapitel, wobei das erste jugendkulturellen Stilen (HipHop-Breakdance, Retro-Stile, Gothic und Black Metal u. a.), das zweite jugendlichen Lebenswelten (Mädchengewalt, neue digital-reale Spielräume der Jugend, linksradikale und muslimische Jugendkultur), das dritte dem Thema »Digitale Jugend« (Asoziale Netzwerke, Geocaching und sympathische Vampire) gewidmet ist. Hier verästelt es sich in zahlreiche Aspekte, die verschiedenste Interessenslagen bedienen, das Problem solch additiver Verfahren ist jedoch, dass man die gesamte Fülle doch niemals abzubilden vermag. Neben einigen instruktivten, empirisch gestützten Untersuchungen findet sich darin auch eine gewisse Peinlichkeit, die sich wohl aufgrund der Drucklegung des Katalogs vor Ausstellungsbeginn nicht mehr korrigieren ließ, aber jetzt steht er eben so da, Ronald Hitzlers Text über die Love Parade im Ruhrgebiet, der zwar die Entfernung der Ursprungsidee von den Herkunftsszenerien hin zum durch wirtschaftlich-politische und geschäftliche Ambitionen gepushten, multiperspektivischen Marketing-Event konstatiert, aber gleichzeitig von der Bochumer »Blamage« spricht, die in Duisburg, weil alle kräftig mit anpackten, zum

Glück vermieden werden konnte [sic!].
Insgesamt birgt das Buch viel Interessantes, ein bisschen tiefer Stapeln wäre aber besser gewesen.
[Brosch, 480 S., München 2010, Wilhelm Fink Verlag, 29,90 €] es



CHRISTOPH JACKE
Einführung in Populäre Musik und Medien

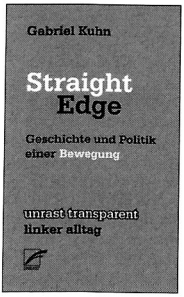
In diesem Einführungsband sind 13 Texte versammelt, die Jackes wissenschaftliche und journalistische Beschäftigung mit dem Phänomen Pop in all seinen Facetten – von den Stars der Popkultur bis zu Fragen von Subkultur und Unterhaltungsindustrie – dokumentieren. Die theoretische Klammer bilden die ersten beiden Kapitel, in denen der interdisziplinäre Rahmen des Unterfangens skizziert wird: »Meinen Startpunkt bildet dabei eine Medienkultur- und Kommunikationswissenschaft mit dem Schwerpunkt Popmusik.« Wer einen solchen Anspruch formuliert, kalkuliert eine hohe Fallhöhe ein, denn die Gefahr des Eklektizismus besteht durchaus. Jackes Popkulturwissenschaft wird mit Konzepten der Cultural Studies und des sozialen Konstruktivismus fundiert – eine Idee, der Jacke bereits in seiner Dissertation *Medien-(sub)kultur* nachgegangen ist und der im neuen Band durchaus ein paar Zeilen mehr hätten gewidmet werden können. Denn den Gegenstand Popkultur empirisch ernst zu nehmen und aus der Geiselhaft theoretischer Oberflächlichkeit zu befreien, stellt ein wichtiges Gesprächsangebot an die Sozial- und Kulturwissenschaften dar.
Nun wird der Popmusikforschung mindestens so viel Schlechtes nachgesagt wie dem Pop selbst. Es hält sich zum Beispiel hartnäckig das Vorurteil, Pop sei gegenwartsfixiert und tauge nicht zum Erinnern. Deshalb sind Jackes Überlegungen, wie Pop- und Erinnerungsforschung zusammen gebracht werden können, besonders erwähnenswert. Er modelliert Gedächtnis und Erinnerung als Prozesse des Jetzt, nämlich als Aktualisierung von Vergangenem zu gegenwärtigen Zwecken. Insofern sind auch im Pop Formen von Erinnerung erwartbar und müssen wissenschaftlich erklärt werden – sei es in Songs, Covern oder Retrophänomenen. Ein solches Forschungsprogramm, wie es Jacke hier skizziert, das Erinnerung in und durch Pop systematisch, theoretisch wie empirisch fundiert untersucht, war überfällig, auch wenn ein Einführungsband dabei naturgemäß nicht in die Tiefe gehen, sondern nur einen Anknüpfungspunkt darstellen kann.
Die Ausführungen zu Pop und Erinnerung stellen ein starkes Kapitel einer insgesamt lesenswerten Einführung in die komplexen Verhältnisse von Pop und Medien dar. Jackes Versuch der Synthese von sozial- und kulturwissenschaftlicher Medienforschung wird dabei sicher nicht alternativlos oder gar unumstritten bleiben, allerdings verhält es sich mit der Wissenschaft gar nicht so anders wie mit der Popkultur: Sub und Main irritieren sich wechselseitig – und dies in aller Regel produktiv.
[Brosch., 326 S., Münster 2009, LIT Verlag, 29,90 €] ad

DORIS LEIBETSEDER
Queere Tracks. Subversive Strategien in der Rock- und Popmusik.

Queere Tracks, der Titel klingt erst einmal super, lässt hoffen, dass mit diesem Buch eine Lücke geschlossen wurde. Im deutschsprachigen Raum gibt es nämlich noch keine Publikation zur Geschichte queerer Popkultur. Ein solches Buch fehlt, obwohl diese Geschichte weit verzweigt ist und die unterschiedlichsten Präsentationsformen aufweist, von Queen bis Frankie Goes To Hollywood, von Divine bis Phranc, von Team Dresch bis zu Kids On TV. »Subversive Strategien in der Rock- und Popmusik«, nennt Doris Leibetseder ihr Buch im Untertitel. Auch das lässt eine anregende Lektüre erwarten. Gab es zum Beispiel etwas Subversiveres als den Auftritt der Hidden Cameras vor der versammelten Fußballmannschaft von Bayern München, 2007 von Mehmet Scholl in die Wege geleitet? Möglicherweise war der Auftritt sogar so subversiv, dass keinem der Spieler überhaupt auffiel, an einer queeren Veranstaltung teilzunehmen. Die meisten dürften davon erst am nächsten Tag in den Medien erfahren haben. Etwa auf *Spiegel Online*, wo hämisch über »Mehmet Scholls queere Abschiedsparty« berichtet wurde.
Die Hidden Cameras sind eine Band mit wechselnder Besetzung, bestehend aus Männern und Frauen, deren Songs nicht nur Heteronormativität, sondern auch schwule Anpassung an heteronormative Strukturen kritisieren. Ihr Song »Ban Marriage« von 2003 ist bis heute Dauerbrenner in der queeren Indie-Disco und erklärt jegliche Form der Ehe für indiskutabel. Doch die Hidden Cameras kommen in *Queere Tracks* nicht vor. Ebenso wenig all jene schwulen Popstars von Culture Club bis Bronski B[illegible] die zu Beginn der 1980er dafür g[illegible] sorgt hatten, dass die Charts für kurze Zeit fast ausschließlich von Nichtheterosexuellen bestimmt wurden. Über die schwulen Ursprünge von Disco und House steht ebenfalls nichts in diesem Buch, das seine haarsträubende Lückenhaftigkeit durch das Fehlen eines Namensregisters erst bei genauerem Lesen offenbart. Sie alle fehlen, so scheint es, weil es Doris Leibetseder ein Anliegen war, ausschließlich auf weibliche KünstlerInnen einzugehen – mit Ausnahme des transsexuellen HipHop-Musikers Katastrophe. Eine solche Auswahl ist zwar legitim, trifft aber nicht den Kern dessen, was queeres Denken ausmacht, denn Queerness zielt in erster Linie auf die Loslösung vom biologischen Geschlecht und vom binärgeschlechtlichen Denken, das in *Queere Tracks* weitgehend aufrecht erhalten wird. Dass unter den wenigen Musikerinnen, die in dieser mehr als 300 Seiten umfassenden Studie als Beispiele auftauchen, dann auch noch solche ins Zentrum gerückt werden, die gar nicht in queeren Zusammenhängen arbeiten – etwa Suzanne Vega und Björk –, erhärtet den Verdacht, dass hier »queer« mit »feministisch« verwechselt wurde.
Aber wie lassen sich 300 Seiten mit so wenig Anschauungsmaterial bestreiten, dass der Eindruck aufkommt, queerer Pop beschränke sich fast ausschließlich auf Peaches und Madonna (sic!)? Ganz einfach: *Queere Tracks* ist eine wissenschaftliche Publikation, die ganz in der deutschen Tradition des Referierens steht. Ein Großteil des Buches handelt überhaupt nicht von dem, was der Titel vorgibt, sondern geht auf die Bedeutung der Maske im Werk Nietzsches oder auf Platons Mimesis-Theorie ein. Judith Butler wird noch einmal ebenso ausgiebig wie Susan Sontags *Notes on Camp* vorgestellt. Zwei Drittel dieses Buches bestehen auf diese Weise aus zermürbender akademischer Fleißarbeit. Erst am Ende jedes Kapitels folgt die Analyse am konkreten Gegenstand. Die langen Ausführungen zum Wesen der Parodie werden beispielsweise am Coverartwork der Peaches-CD *Fatherfucker* veranschaulicht, das die machohafte Ästhetik von Heavy-Metal-Covern aufgreift, aber feministisch umdeutet. »Schon der Titel der CD kritisiert ein oft vor allem im HipHop genutztes Schimpfwort«, resümiert Leibetseder, »und Peaches macht dessen frauenfeindliche Komponente sichtbar, indem sie es auf die männliche Version umlegt und das Wort selbst parodiert: ›Fatherfucker‹.« Dieser Befund ist natürlich richtig, aber wäre man darauf nicht auch ohne vorausgehende Analyse über subversive Sprechakte und den Nachahmungs-Charakter der Poetik bei Aristoteles gekommen? Fast alles,

woran »Queere Tracks« scheitert, ist nicht Scheitern der Autorin Doris Leibetseder, die stets die richtigen Positionen vertritt. Es ist dem deutschen Universitätsbetrieb verschuldet, dessen Vorstellung von wissenschaftlicher Seriosität genau das verhindert, was man sich doch eigentlich gewünscht hätte – ein ebenso historisches wie analytisches Kompendium queerer Popmusik.

[Brosch, 336 Seiten, Bielefeld 2010. Transcript Verlag, 29,80 €] mb



GABRIEL KUHN

Straight Edge. Geschichte und Politik einer Bewegung

Seltsam, dass der *Unrast*-Verlag seine neue, »linker alltag« betitelte, Reihe ausgerechnet mit einem Band über Straight Edge beginnt, einer Szene die, wie der Autor Gabriel Kuhn argumentiert, keineswegs per se links zu verorten ist, in der sich vielmehr alles tummelt, was man sich an reaktionärem Gedankengut so vorstellen mag: Homophobie, Machotum, Nationalismus, religiöser Überbau jeglicher Art, von Hare Krishna bis zum Islamismus etc.

Dennoch entstammen die Traditionslinien von Straight Edge einem linken Background, die Kuhn in seinem Buch herausarbeitet und die dann doch wieder in eine Linie von linkem Alltagsbewusstsein eingeordnet werden können: *Sober Living for the Revolution*, wie der Titel eines weiteren Buches von Kuhn zum Thema lautet. Der freiwillige Verzicht auf Alkohol, Nikotin und andere Drogen und, je nach Auslegung der Straight-Edge-Ideologie, auf Fleisch, promiskuitiven Sex oder, und (hier wird deutlich wie durch und durch bürgerlich diese Bewegung in ihren Untiefen ist) auf Sex vor der Ehe. Durchtrainierte Körper, harte Musik, prüde Moralvorstellungen, Homophobie: klingt ziemlich gruselig. Deshalb ist Straight Edge für viele, auch für den Autoren, eine Bewegung der Abgrenzung: Ian MacKaye, der vielen als der Vater von Straight Edge gilt, distanzierte sich von der Entwicklung der Szene, Kuhn macht deutlich, wie anschlussfähig Straight Edge gegenüber reaktionären und auch rechten Gedanken ist. Und dennoch klammern sich beide letztendlich doch an die Bewegung, stellen den sozialen Wert von Sraight Edge heraus und betonen das Potenzial von Straight Edge, wenn die theoretischen Lücken, etwa in der sehr rudimentären Kapitalismuskritik, geschlossen würden, wodurch die Anschlussfähigkeit an reaktionäres Gedankengut nicht mehr so einfach gegeben wäre. Und so plädiert Kuhn für eine linke Straight-Edge-Kultur, die weder individualistisch noch ideologisch, sondern persönlich und sozial auftritt.

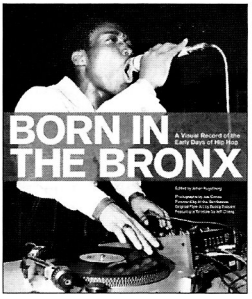
[Brosch., 72 S., Münster 2010, Unrast, 7,80 €] je

MICHAEL RAPPE

Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik. 2 Bände.

Dieses Buch ist wichtig: Der Popmusik-Professor Michael Rappe von der Hochschule für Musik und Tanz in Köln steht für eine nachwachsende WissenschaftlerInnen-Generation, die vorbehaltlos, aus verflochtener Theorie und Praxis auf Pop schaut und diesen als gesellschaftsrelevante, sozialisierende Kategorie einordnet, systematisiert und durchaus auch bewertet. Für die Analysen von Popmusik wurde dabei in den letzten zwanzig Jahren immer wieder eine transdisziplinäre, multiperspektivische Herangehensweise gefordert. Denn, das hat Diedrich Diederichsen bereits ausgiebig erläutert, Pop ist eben nicht nur anhand einer Ebene wie Sound, Bild oder Lyrics zu erfassen, sondern ist letztlich sogar erst in der Rezeption ein äußerst umfassender Gesamt-Text. Und gerade im Pop hilft eben meistens keine reine, aus der traditionellen, ihm gegenüber lange ignoranten Musikwissenschaft adaptierte Musik-Analyse. Dadurch haben sich spätestens in den Neunzigern auch im deutschsprachigen Raum zunehmend MedienkulturwissenschaftlerInnen und SoziologInnen um dieses Feld gekümmert, denen wiederum oftmals eben die Kompetenzen zu einer Berücksichtigung des Sounds fehlten. Rappe ist wohl der erste Musikpädagoge mit großem medienkulturwissenschaftlichem Interesse (er verwendet zahlreiche Forscher und Ansätze der Cultural Studie wie z. B. Dick Hebdige, Stuart Hall, Kowdo Eshun oder Paul Gilroy), der sich derart umfassend und aus verschiedenen Blickwinkeln mit unterschiedlichen Methoden an ein Stück Popmusik macht. Die Kosten sind dementsprechend eine radikale Eingrenzung auf ein wohl begründetes Untersuchungsobjekt, der Nutzen ist hoch, denn zeigt Rappe doch hier, wie komplex der vermeintlich oberflächliche Gesamt-Text in Pop sein kann. Der nebenberufliche Coach und DJ Rappe hat sich Missy Elliots Song »Work It« ausgewählt als ein Beispiel afroamerikanischer Popmusik. Zu dessen Analyse holt er berechtigt aus und skizziert Hip-Hop als Ergebnis einer Aushandlung in einer von oraler Kultur geprägten Gesellschaft: »Im HipHop findet sich – auf der Ebene der musikalischen Gestaltung (Produktion, Aufführung etc.), des musikalischen Materials (Rhythmen und Sounds), des Textes, aber auch der visuellen (Re-)Präsentation – ein ästhetisches und hochgradig kodiertes Handeln. Er gibt zugleich einen Kommentar zu den jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnissen ab und formt und strukturiert eine Gemeinschaft.« (S. 9) Rappe schildert historisierend auf über 170 Seiten zunächst nachvollziehbar und detailreich aus Gospel, Blues, Jazz und Disco/House heraus die Praxen des »Signifyin'«, »Verbal Duelling«, die Konstruktion des Stereotyps »bad man« und die damit verbundenen Spezifiken im HipHop. Im zweiten Teil des ersten Bandes dann beginnt Rappe seinen systematischen Gang durch Miss Elliots Song »Work It«: als Rap, als Track und als Clip. Damit huldigt er zu Recht der Bedeutung der Bebilderung von Pop. Ebenso zeigt Rappe die Möglichkeiten dieser Sinne vereinenden Darstellungen ganz jenseits von normativen Vorurteilen wie etwa zur Regentschaft der Bilder in Pop. Bekanntlich sind doch die meisten Clips immer noch stark an der Musik (Rhythmus, Melodie, Instrumentierung etc.) orientiert. Abgesehen von den strukturierten und im notwendigen zweiten (Anhang-)Band dokumentierten Analysen zu Text, Musik, Bildern und deren Zusammenspiel zeigt und belegt Rappe beinahe en passant, wie komplex die Verweissysteme des Pop hier funktionieren, womit sich auf was oder wen bezogen wird. Freilich vermeidet der Kölner Popmusikforscher jegliche Überinterpretationen, dafür scheint er viel zu eingearbeitet etwa in die Diskurse zur »black music« und die Diskurse über die Diskurse. Und so leistet *Under Construction* nicht nur einen im wahrsten Sinne des Wortes gewichtigen Beitrag für die Popmusikforschung, sondern lässt sich auch noch von Fans, SpezialistInnen ebenso wie von schlichtweg Interessierten, Historikern und Grundlagenforschenden mit Vergnügen lesen und verarbeiten. Diese Studie erfüllt alle diachronen und synchronen Ansprüche von Popmusikanalyse belesen und erfahren. Da lässt sich der in diesem Fall begründete Preis des zweibändigen Buchs sogar verschmerzen. Lassen wir den Autor selbst Fazit ziehen: »Und so haben wir es [mit »Work It«, C.J.] mit einem Stück zu tun, dem es gelingt, sowohl auf globaler Ebene als Popsong kommerziell erfolgreich zu sein, als auch durch seine oral culture-Struktur HipHop-immanente Inhalte auf direkte und unmittelbar erfahrbare Weise adäquat zu vermitteln.« (S. 335)

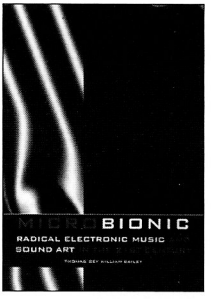
[Geb., 336 + 204 S., Köln 2010, Christoph Dohr, 69,80 €] cj



JOHAN KUGELBERG
Born in the Bronx. Die Anfänge des Hip Hop

Es wurde schon viel geschrieben über HipHop. Insbesondere der frühe HipHop und dessen Entstehung in der South-Bronx ist ausführlich nachgezeichnet worden. Die dazugehörigen Bilder fehlten jedoch meist. Dieser Missstand hat jetzt ein Ende. Für die bildliche Dokumentation dieser Anfangstage war vor allem einer verantwortlich: Joe Conzo. In der Bronx aufgewachsen, wird er ungewollt zum ersten wirklichen »HipHop-Fotografen«. Seine Bilder zeichnen die mythologisch oftmals schrecklich verzerrten und überhöhten Erzählungen mit einem atmosphärischen Realismus nach, der sowohl die verheerenden Lebensverhältnisse in der South-Bronx in den späten 1970er- und frühen 1980er-Jahren als auch die ungebremste Kreativität und Hoffnung, die diese neue expressive Form zeitigte, einfängt. Die zahlreichen großformativen Aufnahmen sind kleine Momentaufnahmen der Formierung einer neuen Kultur, die nur wenige Jahre später schon zur erfolgreichsten Popmusik der USA wurde und danach fast mühelos die ganze Welt eroberte. Es ist erfreulich, dass Joe Conzo und Herausgeber und Kurator Johan Kugelberg keineswegs nur bei den großen Namen wie Grandmaster Flash, Kool Herc, oder Afrika Bambaataa – welcher übrigens das Vorwort zu diesem Buch verfasste – stehen bleiben, sondern auch einige Namen, Crews und Clubs einführen, die selbst HipHop-Nerds wahrscheinlich noch nicht geläufig waren. Sehr interessant sind auch die zahlreichen Flyer und Poster aus der Zeit sowie die handgeschriebenen Setlisten und Texte, die allesamt den ursprünglichen DIY-Charakter dieser Kultur veranschaulichen. Aus rein pragmatischen Gründen lässt sich kritisieren, dass die Erklärungen zu den einzelnen Abbildungen immer erst etliche Seiten später zu finden sind. Man weiß also nie wirklich genau, was man sich gerade anschaut, wenn man nicht immer wieder zwanzig Seiten zurückblättern möchte. Dieses Problem hätte man durch kleine Illustrationen auf den jeweiligen Seiten leicht beheben können. Außerdem gibt es noch Erfahrungsberichte von Szenegrößen wie Grandmaster Caz, LA Sunshine, JDL, Jorge »Popmaster Fabel« Pabon, Carlos Mare 139 Rodriguez und Grandwizzard Theodore zu lesen. Der renommierte HipHop-Kritiker Jeff Chang hat überdies noch eine Timeline für diese Veröffentlichung mitgeliefert, sodass man das Buch jedem HipHop-Fan empfehlen kann.

[Brosch., 208 S., Hamburg 2010, Edel, 22,95 €] mr



THOMAS BEY WILLIAM BAILEY
Micro-Bionic. Radical Electronic Music And Sound Art In The 21st Century

Thomas Bey William Baileys Textsammlung *Micro-Bionic* widmet sich, so der Untertitel, auf knapp über 200 Seiten der *radical electronic music and sound art* des 21. Jahrhunderts. Das sind gleich mehrere semantisch höchst problematische Spielsteine, vom neologistischen *Micro-Bionic* des Titels, bis hin zum politisch wie ästhetisch umstrittenen Begriff der Radikalität.

Bailey selbst schreibt im Vorwort: »I coined the term *Micro-Bionic* as the title of this book, because of the way in which the term neatly applies to this music's definitive features. I am taken by the increasing amount of music which is characterized by superhuman intensity, speed, efficacy, etc., yet is produced with a bare minimum of physical extortion, sound equipment, and financial resources. In addition to these factors, makers of micro bionic music often operate using a tiny ›cell structure‹, in comparison to the huge entourages marshaled by mayor record companies and entertainment conglomerates.«

Es geht folglich um herausfordernde, vornehmlich elektronische Klänge und Klangkunst: mobil, wandelbar, dezentralisiert und am besten auch noch autonom. Das klingt erst mal spannend, auch wenn manche/r KritikerIn jetzt vielleicht als erstes an eine pfiffigere Techno-Artist-Variante von Sascha Lobos *Wir nennen es Arbeit* denkt. Jedenfalls spannt Bailey vor diesem Hintergrund einen Bogen vom Früh-Industrial der Marke Throbbing Gristle über Noise im Stile Merzbows bis hin zu Audiokünstlern wie beispielsweise Francisco López oder Carsten Nicolai.

Micro-Bionic widmet sich einer Tour de Force durch die verzweigten Wege, Formen und Strategien der elektronischen Klangerzeugung. Wie bereits das Vorwort erklärt, soll der Fokus dabei ebenso auf den Produktionstechniken wie auf den sozialen Bedingungen und Formen, die diese Produktion begleiten bzw. ausmachen, liegen. Doch obwohl *Micro-Bionic* mit einigen interessanten Portraits viel zu wenig bekannter KünstlerInnen Interesse wecken kann und oft klar strukturiert ist, verfehlt es dieses Ziel ebenso wie es eine Reflexion der jeweils entscheidenden ästhetischen Kriterien verfehlt. Dieses Verfehlen ist weder zufällig noch persönlich begründet, eher liegt sein Grund im Aufbau des Textes: der Form der letztlich unspezifischen, ewigen Einführung.

Grob zerfällt der Band in Texte zweier Kategorien. Auf der einen Seite stehen einzelne Künstler fokussierende längere Essays. Diese Darstellungen eines Künstlers oder seines Werkes haben oft einführenden Charakter. Zu nennen wären hier beispielsweise Abschnitte zu Whitehouse, Coil, Merzbow, Carl Michael von Hausswolff, Carsten Nicolai und John Duncan. Zwar ist Bailey oft bemüht, die Produktion des jeweiligen Künstlers in soziale, technische und ästhetische Kontexte zu stellen, doch bleibt er hier oftmals genauso kursorisch und oberflächlich wie in der Darstellung der jeweiligen künstlerischen Position. Natürlich kann man so ein Schreiben auch (wie es denn auch auf seiner Homepage geschieht) als »jargon-free, non-specialist writings on creative life« bezeichnen. Man kann jedoch auch den Mangel ästhetischer Kategorien und damit auch den Mangel ästhetischer Reflexion, und sei es in Form einer kritischen Auseinandersetzung mit den einzelnen Positionen, benennen.

Auf der anderen Seite zeichnet *Mico-Bionic* überblicksartig angelegte Artikel mit, im Gegensatz zu den »KünstlerInnenmonographien«, eher thematischer Ausrichtung aus. Auch hier herrscht der Gestus des Kursorischen vor. Die Themen umfassen dabei unter anderem die Industrial Culture der 1980er-Jahre als zentrale Wegmarke zu den mit dem Neologismus »mikrobionisch« bezeichneten Künstlern, Glitch Music, Stille als radikales Ausdrucksmittel, Filesharing und Technonomadismus. So interessant diese Zusammenstellung klingen mag, so problematisch ist die Umsetzung geraten. Zu stereotyp sind viele der gerafften Kontextdarstellungen ausgefallen, zu generell und unspezifisch ist mitunter der kulturkritische Impuls.

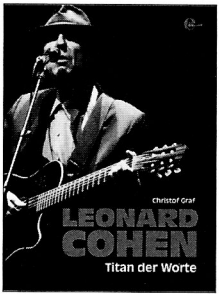
Besonders negativ schlägt sich dies im Rahmen jener Artikel nieder, die sich direkter auf den Titel des Bu-

ches beziehen lassen. So interessant die Analyse mobiler, kreativer, kleiner Zellen sein mag, die neue Wege der Produktion, Kommunikation und Distribution von Klang mit politischen und musikalischen Experimenten verbinden, so abstrakt bleiben die technischen, sozialen und politischen Rahmenbedingungen dieser Produktionsformen und letztlich auch Subjektivitäts- bzw. Subjektivierungsformen. Spätestens hier wären Analysekategorien hilfreich gewesen, um im Durcheinander der persönlichen Eindrücke und Erfahrungen ein wenig Klarheit zu schaffen. Zwischen einer an Foucault geschulten Analyse des unternehmerischen, kreativen Selbsts und einer beispielsweise durch *Empire* inspirierten Lektüre postmoderner Produktion wäre viel möglich gewesen – anstelle dessen gibt es von Zeit zu Zeit mal ein Virilio- oder Baudrillard-Zitat.

Da hilft es denn auch gar nicht, wenn Bailey versucht, seinen Diskurs um neue Produktions- und Subjektivitätsformen mit den generellen Fragen der »current battles for survival and evolution« und einem gewissen Anti-Anthropozentrismus kurzzuschließen. Überleben und Evolution sind als Topchecker-Kategorien gerade hier wenig hilfreich, wenn es eher darum geht mal spezifischer zu werden, anstatt schon wieder per Namedropping einen neuen Kontext aufzumachen und die endlose Reihung von einführenden Bemerkungen um einige mehr zu verlängern. Davon abgesehen klingt in beiden Termini eine unproduktive Naturalisierung von sozialen, ästhetischen und politischen Kämpfen an, die auch nicht für mehr Klarheit sorgt, aber so sehr dem Zeitgeist zu entsprechen scheint, dass sie erst gar nicht genauer erläutert wird. Das wäre vielleicht weniger nervig, würden nicht unter der Hand auch die ödesten Geschlechterstereotype elektronischer Musik wieder einmal aufgewärmt, denn auch *Micro-Bionic* ist vor allem eine illustre Herrenrunde. Aber klar, vor Kategorien wie Evolution und Überleben verpufft alles Konkrete natürlich schnell.

Fazit? Vielleicht löst ja das bereits auf der Homepage des Autors angekündigte Folgeprojekt einige der gemachten Versprechen ein. Bis dahin bleibt *Micro-Bionic* vor allem eine Fundgrube, was Künstler (ja, Künstlerinnen kann man mit der Lupe suchen), abseitige Diskographien und im eigenen Lebenslauf eventuell verpasste Meilensteine elektronischer Musik angeht. Allein die Diskographie und die locker aneinander gefügten Texte laden zum musikalischen Flanieren, Erforschen und Hören ein. So ist der Rezensent erst durch Baileys Buch auf den amerikanischen Komponisten Bob Ostertag aufmerksam geworden, dessen (übrigens größtenteils im Internet unter *http://bobostertag.com/music-recordings.htm* kostenlos herunterladbare) Arbeiten sich wirklich radikal zwischen neuer Musik, formaler Gestaltung und politisierten Field Recordings positionieren. Dass es solches Entdecken befördert, ist dem Buch letztlich trotz aller notwendigen Einwände hoch anzurechnen, das darüber hinaus ja auch den Spagat zwischen »seriöser Soundart« und Undergroundbesessenheit schafft.

[Brosch., 216 S., 2009, Creation Books, $ 19,95] mw

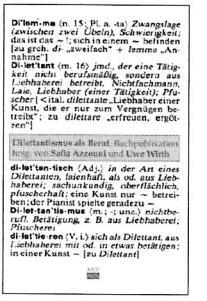


CHRISTOF GRAF

Leonard Cohen. Titan der Worte

Es ist eine beeindruckende Recherchearbeit, die Christof Graf vorgelegt hat. Nicht weniger als 400 Seiten gibt es hier zum kanadischen Poet und Songschreiber Leonard Cohen zu lesen. Das Buch verfährt weitestgehend chronologisch und speist sich aus gründlicher Recherche, selbstgeführten Interviews, übersetzten Songtexten und einer Rundschau der bestehenden medialen Berichterstattung zu Cohens Leben und Werk. Wenn man Informationen zu Cohen sucht, ist man hier genau richtig. Graf wälzt die medialen Archive und bringt dabei durchaus Interessantes und Lesenswertes zutage. Der Schreibstil ist sehr nüchtern bis akademisch und lässt wenige Resonanzräume für die Poetik Cohens entstehen, obwohl immer wieder deutsche Übersetzungen der Texte eingeschoben werden. So wandelt Graf ständig zwischen Interview, Kontextualisierung, Textinterpretation und persönlicher Bezugnahme hin und her. Informativ ist das fraglos, doch Graf rutscht immer wieder in eine sehr merkwürdige Erzählhaltung. Man könnte diese auch als eine vermeintliche Insiderperspektive beschreiben. Graf wird nicht müde, zahlreiche Bilder mit Cohen abzudrucken und immer wieder die »persönliche« Beziehung zu Cohen in den Vordergrund zu stellen. So sind die Interviews zweifellos einer der überzeugendsten Aspekte dieses Buches und Christof Graf ist mit Sicherheit einer der Experten in Deutschland, wenn es um Leonard Cohen geht, beschäftigt er sich doch seit über 30 Jahren intensiv mit diesem Thema. Doch dieses Buch durchzieht eine fast peinlich anmutende Gestik der Anhimmelung, die sowohl den Schreibstil als auch die komplette Erfahrung des Lesens beeinträchtigt. Man hat immer das Gefühl, der Autor wolle seinem Idol in verschiedener Hinsicht näherkommen und nacheifern. Diese überaus nervige Überhöhung Cohens spiegelt sich schon im Titelzusatz »Titan der Worte« wider. So bleibt bis zum Schluss der Eindruck, dass Graf zwar keine Mühen gescheut hat, doch letztlich an der Person und Figur Leonard Cohen und dessen Werk vor lauter Ehrerbietung vorbeischreibt. Denn ein Titan wollte Cohen sicherlich nie sein. Doch zu diesem stilisiert ihn Graf mit seinem Buch leider unwillkürlich.

[Geb., 399 S., Hamburg, 2010, Edel Germany, 24,95 €] mr


Di'lem-ma (n. 15; Pl. a. -as) *Zwangslage (zwischen zwei Übeln), Schwierigkeit; das ist das ~!; sich in einem ~ befinden* [zu grch. *di-* „zweifach" + *lemma* „Annahme"]

Di-let'tant (m. 16) *jmd., der eine Tätigkeit nicht berufsmäßig, sondern aus Liebhaberei betreibt, Nichtfachmann, Laie, Liebhaber (einer Tätigkeit); Pfuscher* [<ital. *dilettante* „Liebhaber einer Kunst, die er nur zum Vergnügen betreibt"; zu *dilettare* „erfreuen, ergötzen"]

Dilettantismus als Beruf. Fachpublikation hrsg. von Safia Azzouni und Uwe Wirth

di-let'tan-tisch (Adj.) *in der Art eines Dilettanten, laienhaft, als od. aus Liebhaberei; sachunkundig, oberflächlich, pfuscherhaft; eine Kunst nur ~ betreiben; der Pianist spielte geradezu ~*

Di-let-tan'tis-mus (m.; -; unz.) *nichtberuflich. Betätigung, z. B. aus Liebhaberei; Pfuscherei*

di-let'tie-ren (V. i.) *sich als Dilettant, aus Liebhaberei mit od. in etwas betätigen; in einer Kunst ~ [zu Dilettant]*

SAFIA AZZOUNI, UWE WIRTH (HG.)

Dilettantismus als Beruf

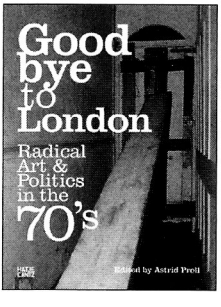
Die Literatur- und KulturwissenschaftlerInnen Safia Azzouni und Uwe Wirth haben sich in einer Tagung und diesem daraus entstandenen Sammelband eines wahrhaft spannenden, bisher nicht besonders umfassend und intensiv beleuchteten Themenfelds angenommen, dem Dilettantismus. In ihrer kurzen Vorbemerkung reißen sie den weiten Horizont auf, der sich im Umfeld des Begriffs und Konzepts von Dilettantismus ergibt: Zwischen Laien- und ExpertInnenkultur, zwischen positiven und negativen Beurteilungen und zwischen Wissenschaft und Kunst/Literatur. Womit auch Pop gefragt ist, denn gerade dort lassen sich derartige Überschneidungen immer schon besonders gut erkennen, nicht nur in den diversen Ausprägungen der *Genialen Dilletanten*. Azzouni und Wirth beschreiben die – landläufig sicherlich nicht bekannte – Wandlung des Begriffs des Dilettanten: »War der Dilettant noch bis ins 18. Jahrhundert hinein als Kenner und Liebhaber der Künste und Wissenschaften geschätzt, bekommt der Begriff mit der von Schiller und Goethe initiierten Dilettantismus-Debatte um 1800 eine pejorative Bedeutung, die ihm bis heute anhaftet.« (S. 7) Und weiter die Herausgeber: »Dabei werden von der Situation um 1900 aus in den einzelnen Beiträgen, die den

Charakter exemplarischer Fallstudien haben, Seitenblicke auf die Jahrhundertwenden 1800 und 2000 geworfen: mit dem Ziel, den Wandel der genannten Konzepte – ihre Geschichtlichkeit und ihre Aktualität – zu erfassen.« (S. 7–8) Zunächst geben Wirth (»Dilettantische Konjekturen«) sowie Stefan Willer (»Philologische Liebhabereien«) eher grundlegende Überblicke und skizzieren dazugehörige Argumentationen. Danach dann widmen sich die Studien so unterschiedlichen Phänomenen wie Adelbert von Chamisso (Marie-Theres Federhofer), Robert Musil (Andreas Gailus), den Lacanianern und ihrer Psychoanalyse (Mai Wegener) oder der Ironie und Utopie der Dilettanten in der Kunst der Moderne (Barbara Wittmann). Bemerkenswert auch für hiesige Kontexte ist der Beitrag des Popliteraturwissenschaftlers Eckhard Schumacher über »Existentielles Besserwissen. Dilettantismus und Professionalität im Pop-Diskurs«. Schumacher wählt sich die deutschsprachigen Pop-Diskurse aus, um an ihnen zu zeigen, wie ineinander verschränkt eben alle Bedeutungen von Dilettantismus sind. Bekanntlich wird immer wieder die Unverhandelbarkeit von Pop beschrieben, in- und außerhalb des Akademischen, so auch von Rainald Goetz: »Goetz spielt Faszination nicht prinzipiell gegen Studium, Kritik und Analyse aus, sondern bezieht sie aufeinander, setzt sie, indem er sie unterscheidet und voneinander abgrenzt, in ein Verhältnis zueinander. Im Rekurs auf den Unsagbarkeitstopos nutzt er, wie Brigitte Weingart schreibt, den »Gegensatz von Faszination und Analyse als eine Art Diskursgenerator«, wobei der »Clou dieser Unsagbarkeits-Figur ist, dass sie ermöglicht, Fan-Sein gleichzeitig zu besprechen und zu genießen.« (S. 201) Damit deckt Schumacher mit Goetz und Weingart auch sogleich alle Stärken und Schwächen der Pop-Reflexion schonungslos auf und plädiert für eine übergreifende, disziplinlose Popforschung in Anlehnung an Diedrich Diederichsens illegitime Theorie-Kultur (ein Ansatz, für den prinzipiell auch *testcard* stehen dürfte) auf dem Weg zur undisziplinierten Disziplin (im Sinne des Medienwissenschaftlers Erhard Schüttpelz) mit allen Gefahren und Chancen einer drohenden »Unterhaltungsdisziplin« (S. 208) Kulturwissenschaft. Schumacher beschreibt sehr treffend die Vorverurteilungen des Pop selbst und seiner Reflexionen von Seiten etablierter Positionen. Wer die diskursiven Kämpfe um Pop und Kulturwissenschaft der letzten Jahrzehnte (und dessen durchaus an Pop selbst erinnernden Aspekte) knapp zusammengefasst überfliegen möchte, der sollte diesen kleinen Beitrag zur Hand haben: »Gleich auf mehrfache Weise werden so Faszination, Dilettantismus und Professionalität ineinander verschränkt: Einerseits wird Pop mit gängigen Topoi dilettantischer Rezeption – Involviertheit und Emphase – identifiziert, andererseits werden Bildung und Wissen als Voraussetzung für eine professionelle Auseinandersetzung mit Pop eingeklagt.« (S. 210) Treffender kann man das basale Paradoxon von Pop-Reflexion nicht beschreiben und damit gleichzeitig Gedanken anstoßen, ob nicht etwa Künstler wie Thomas Meinecke oder Jason Forrest mit ihrer Literatur und Musik schon teilnehmende Pop-Analyse betreiben.

Fazit: Auch (und vielleicht gerade) als literarische/r und literaturwissenschaftliche/r DilettantIn ist dieser Band lesenswert. Denn nur so kann man sich vorbehaltlos in die Diskurse begeben und aufsaugen. »Der Dilettant ist ein Grenzgänger« (S. 8), der besondere Fähigkeiten aus seiner Disziplinlosigkeit erfährt und diese anwendet. Kein gesellschaftlicher Bereich beweist das immer wieder derart beeindruckend wie Pop in Musik, Literatur, Kunst und auch Studium und Wissenschaft.

[Brosch., 222 S., Berlin 2010, Kadmos, € 22,50] cj

POLITIK / GESELLSCHAFT



ASTRID PROLL (Hg.)
Goodbye to London. Radical Art & Politics In The 70's

1968 hat in Großbritannien nicht stattgefunden. Das ist doch mal eine These! »In a sense, the real sixties were the seventies«, heißt es im Klappentext von *Goodbye to London* zur politischen Situation in Großbritannien. Astrid Proll, die im August 1974 von Italien nach London zog, ordnet dies in ihrem Vorwort zum vorliegenden Katalog anlässlich einer Ausstellung im Berliner *NGBK* historisch ein: »Die Rebellion gegen den Vietnamkrieg und den Kapitalismus war in London [in den 1960ern; d.V.] nicht so stark und militant wie in Paris oder Westberlin; die Sixties waren in London ›swinging‹, sie waren vor allem Pop und nicht Politik. Die alternative Subkultur im London der Siebzigerjahre aber übertraf in ihrer Größe und Vielfalt das, was sich in anderen westlichen Metropolen entwickelt hatte. Frauen- und Schwulengruppen, Arbeitskollektive, Food-Coops, Poster Collective, All London Squatters, Untergrundmagazine.«

Nach ihrer Erfahrung mit der radikalisierten BRD-Linken gerät Astrid Proll (»ich kam aus der Roten Armee Fraktion, die einer Sekte glich«) ins Schwärmen gegenüber dem Ausmaß an Solidarität und Offenheit, das sie innerhalb der britischen Linken vorgefunden hatte. »Sie verloren sich nicht in Theorien, sondern wollten konkrete Projekte auf die Beine stellen.« Nahezu alle AutorInnen des Bandes betonen, dass die britische Squat-Kultur zu dieser offenen Atmosphäre beigetragen hatte. Liest man Sacha Craddocks Erfahrungsbericht als Bewohner eines Squats in London (»Wir brachen mit dem Stemmeisen in unser Haus ein, was aber nicht weiter schwierig war, da es ohnehin als eine Art Absteige für Obdachlose gedient hatte«), so war das Besetzen von Häusern in Großbritannien in den 1970ern nicht nur vergleichsweise einfach, sondern gewährte auch einen Raum, in dem verschiedenste gegenkulturelle und bürgerliche Gruppen – von Trotzkisten bis zu Architekten – koexistierten, ohne Hierarchien oder Fronten zu bilden. Leider erfährt man im Buch zu wenig über die juristischen Rahmenbedingungen, die zu dieser spezifischen britischen Squat-Kultur geführt haben. Die Essays bleiben Milieustudien, zum Teil arg romantisierte Stimmungsberichte. Wenn das Squat, in dem Sacha Craddock bis zur Räumung 1979 lebte, repräsentativ ist, dann ist tatsächlich interessant, wie stark von Anfang an darauf geachtet wurde, Kollektiv und Individuum nicht gegeneinander auszuspielen. »Es machte immer Sinn, ein eigenes Zimmer zu haben, unabhängig von den jeweiligen sexuellen Erwartungen und Realitäten.« – In einem anderen, zentralen Essay erzählt hingegen Peter Cross die Geschichte der schwul-lesbischen Squats und Gemeinschaftszentren, die im Zuge der *London Gay Liberation* ab 1973 entstanden und zu wichtigen soziokulturellen Anlaufstellen wurden, wo gemeinsame sexuelle Erfahrungen eine sehr zentrale Rolle spielten. So gro-

tesk es klingen mag, waren diese Häuser sowohl der in den 1970ern anwachsenden *National Front* ein Dorn im Auge wie auch den jamaikanischen Einwanderern: »Die Fensterscheiben des Zentrums wurden praktisch gleich am Anfang eingeschlagen und der Ruf ›batty man‹ (jamaikanisches Patois für Homosexueller oder Schwuler) war oft zu hören, wenn wir auf der Straße unterwegs waren«, erinnert sich Bill Thornycroft.

Goodbye To London ist ein schönes, mit zahlreichen Bildstrecken garniertes Buch, doch es benennt leider weder tiefer gehende Zusammenhänge noch das Wechselspiel zwischen Subkulturen und britischer Politik in den 1970ern – im Mittelpunkt steht wie so oft im Fall persönlicher Erfahrungsberichte eine dicke Portion wohlige Nostalgie. Interessant ist allerdings eine Kontinuität, auf die Andrew Wilson in seinem Essay über radikale Formen der Kunstpraxis hinweist. Wilson beschreibt ein 800 Meter langes Graffiti an einem Mauerabschnitt der U-Bahn-Strecke in London, von der situationistischen Gruppe *King Mob* 1968 angebracht: »Tag für Tag dasselbe: U-Bahn – Arbeit – Mittagessen – Arbeit – U-Bahn – Lehnstuhl – Fernsehen – Schlafen – Wie viel mehr kannst du noch ertragen – Einer von zehn wird verrückt – Einer von fünf bricht zusammen.« Zehn Jahre später steht das Graffiti noch immer und bildete, so Wilson, »einen trefflichen Kommentar zum Aufkommen des Punk drei Jahre vor der Wahl von Margaret Thatcher.« Punk, da sind sich alle AutorInnen des Buches einig, ist direkt aus dem linken Milieu der 1970er hervorgegangen, den Nährboden hierfür hatte die Squat-Kultur gebildet. Mit heutigen Verhältnissen ist das nicht zu vergleichen. Damals standen große Teile der Innenstadt leer, ganze Viertel in London waren riesiges Baugelände. All das ist Geschichte, wie Jon Savage erklärt: »Vier Jahrzehnte nach den alternativen Siebzigern ist die Hauptstadt kaum wiederzuerkennen. (…) Die wichtigsten Gebiete der Hausbesetzer wie Elgin Avenue, Tolmers Square oder Frestonia in Notting Dale sind völlig saniert worden (…).«

[Geb., 208 S., Ostfildern 2010, Hatje Cantz, 29,80 €] mb

WOLFGANG POHRT

Gewalt und Politik. Ausgewählte Reden und Schriften

Wenn in Deutschland einerseits anläßlich der Planungen für einen Bahnhofsneubau wieder einmal das bislang angeblich schmählich betrogene Volk sich selbst entdeckt und dafür von oben, also von den mutmaßlichen Betrügern, beinahe ausnahmslos gelobt wird und es sich bei den Protestierenden um Menschen handelt, die Stuttgart bislang offenbar für eine besonders schöne und lebenswerte Stadt hielten; wenn andererseits die Verfallsprodukte dessen, was sich vielleicht früher – und vielleicht auch nur in anderen Ländern – einmal mit Recht ›politische Klasse‹ nennen konnte, wenn also Menschen, die ihr Einkommen unter der Berufsbezeichnung ›Politiker‹ erhalten und dafür sich unter anderem täglich um die möglichst reibungslose Organisierung der Abwehr von Flüchtlingen und der Abschiebung der Elendsgestalten, die es dann doch hierher geschafft haben, und ähnliche nicht gerade fremdenfreundliche Aufgaben zu kümmern haben und dies auch zuverlässig tun, wenn diese Menschen öffentlich in Empörungszustände moralischer Art geraten, um einen Thilo Sarrazin, Sachbuchautor, SPD-Mitglied und – so wurschtig ist der Betrieb, dass sie auch dort nun Quereinsteiger nehmen – vormals Vorstandsmitglied bei der Bundesbank, der in aktualisierter Form das erklärte und auch umgesetzte Programm der rot-grünen Regierung von 1998 ff. als Bestseller nochmal auflegt, als Rassisten zu beschimpfen – wenn also die moralische Selbstgerechtigkeit der deutschen BürgerInnen, verbunden mit einer aggressiven Realitätsabwehr, aufs Neue penetrante Urstände feiert, dann denkt man sich: »Schon schade, dass der Pohrt nicht mehr schreibt.«

Gerade aber wenn man liest, was Wolfgang Pohrt immerhin alles geschrieben hat, zum Beispiel in dem Sammelband seiner Reden und Schriften aus den Jahren 1980 bis 1997, den Klaus Bittermann 2010 in der *Edition Tiamat* veröffentlicht hat, lässt sich Pohrts Entscheidung, die Publizistik seinzulassen, nachvollziehen, die in den Worten Bittermanns sich so begründet: »Nachdem die Linke spätestens mit der Wiedervereinigung zum bloßen Gegenstand ›anthropologischer Betrachtung‹ wurde, gaben für Pohrt nun auch die Verhältnisse nichts mehr her, das sich noch zu analysieren und zu kommentieren lohnte, jedenfalls nicht, um einen Verein oder eine Gemeinde damit zu erfreuen, die die Linke bestenfalls noch ist.« Etwas anders ausgedrückt: Pohrt fand einfach nichts relevant Neues, was er zur Betrachtung der Welt in aufklärerischer Absicht beitragen hätte können, geschweige denn, dass er noch jemanden gewußt hätte, der sichs mit Interesse und Aufmerksamkeit angehört hätte. Und tatsächlich: Kennt man einige Texte von Pohrt aus den 1980er-Jahren, gibt es keinerlei Grund mehr, heute überrascht zu sein, wenn man zum Beispiel erfährt, dass nunmehr der dem Vater gegenüber immer loyale Sohn des NS-Marinerichters und baden-württembergischen Ministerpräsidenten Filbinger aus der CDU aus- und bei den Grünen eingetreten ist. Das war spätestens seit der Pohrt'schen Charakterisierung der deutschen ›Friedensbewegung‹ als deutschnationale Erweckungsbewegung absehbar. Auch dass dieses späte Beispiel für die Eheschließung einstmals angeblich unversöhnlicher Gegner schon niemand mehr richtig bemerkenswert finden mag, hat Pohrt vor mehr als zwanzig Jahren präventiv erklärt, indem er den Schwindel der so genannten Fundamentalopposition damals schon auffliegen ließ. Eher wundert man sich, dass es so lange gedauert hat, bis auch hier endlich zusammenkam, was so lange schon erkennbar zusammengehörte, und bis auch der Nazi-Sprößling erkannte, dass die Volksgemeinschaft, von der Papi vermutlich zuhause immer so nostalgisch erzählt hatte, doch ihren modernen Ausdruck am ehesten in dem vor gutem Willen zur Weltverbesserung strotzenden und elitären Milieu gefunden hat, das sich nun auch schon lange nicht einmal mehr alternativ nennt, sondern drauf und dran ist, federführend die Staatsgeschäfte zu übernehmen.

Damit allerdings nicht der Eindruck entsteht, Pohrts Wirkung sei nur zu schätzen, weil er die deutsche Linke immer gepiesackt und geärgert hat, weswegen er manchmal auch leicht irreführend als eigentlicher ›Godfather der Antideutschen‹ gehandelt wird, sei auch noch Reinhard Mohr zitiert, der, offenbar in starker Aufregung, Pohrt 1994 in der *taz* ja nicht nur als »manischen Inländerfeind« bezeichnen musste, weil er sich als Deutscher von Pohrts Kritiken offenbar angesprochen fühlte, sondern doch auch andere Dinge mitzuteilen hatte, die ihn an Pohrt störten und die Mohr wohl unter Bann stellen will: Pohrt sei nämlich dreisterweise auch ein »Apokalyptiker« und ein »außer Rand und Band geratener Utopist«. So und ähnlich bezeichnet man – nicht nur in der *taz* – für gewöhnlich Kommunisten und anders sich nennende, zwar seltene, aber immer für Gemütsaufwallungen sorgende Typen, denen es um mehr in der Welt geht, als zum Beispiel in der Redaktion einer linken Zeitschrift als anständig und angemessen betrachtet wird, also um so etwas wie die tatsächliche Aufhebung von Verhältnissen, in denen der Mensch ein geknechtetes und verächtliches Wesen ist, um einen Autor zu paraphrasieren, den Pohrt vermutlich bis heute schätzt. Dieser in allen Schriften Pohrts vorhandene Aspekt tritt bei der Auswahl der Texte in dem neuen *Edition Tiamat*-Band nicht so sehr in den Vordergrund, am stärksten noch in den Texten, in denen sich Pohrt als vernünftigster Kritiker der RAF zeigt und zwar dadurch, dass er der zersetzende Kritiker der Kritiker und Verteidiger der RAF ist. Ansonsten kommt Pohrt in dem Sammelband ein wenig als eben ›kritischer Intellektueller‹ im deutschen Kulturbetrieb rüber (was ja nicht ganz

Mehr Sinn!

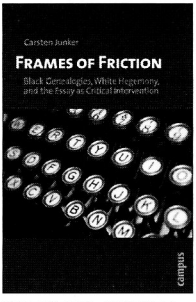
Die Kuh ist vom Eis. Die Bundesregierung konnte ihre Visionen nahtlos umsetzen. Mit ihrem historischen Reformwerk, das nun in trockenen Tüchern ist, hat sie ein für allemal die Weichen gestellt. Indessen ist in der Bevölkerung die Schere zwischen Arm und Reich größer geworden. Dennoch muss die Regierung nicht zurückrudern. Der kleinere Koalitionspartner stärkt der Bundeskanzlerin nach wie vor den Rücken, indem er ihr den Rücken freihält, sodass sie weiter Rückenwind hat. Kritische Stimmen, die sich zunächst gemehrt hatten, warfen keinen Schatten auf die Regierungsbank, sondern gingen unter. Die Regierungsmannschaft bröckelt nicht, sondern hält weiter Kurs. Ein Bruderzwist ist nicht in Sicht. Fest steht: Über der Bevölkerung, die sich noch immer in einem Dornröschenschlaf befindet, obwohl sie massiv der Schuh drückt, wird weiter das Damoklesschwert Hartz IV schweben. Es bleibt also eine Zitterpartie. Doch das Zeitfenster, in welchem die Parteien akuten Handlungsbedarf nach weitergehenden Reformen anmelden können, bleibt weiterhin geöffnet. Die Parteien schnüren und bündeln hinter verschlossenen Türen schon neue Reformpakete. Entsprechende Eckpfeiler und Eckpunkte sind schon eingeschlagen bzw. markiert. Und es ist wohl mehr Peitsche als Zuckerbrot zu erwarten. Wenn die Zeichen der Zeit nicht erkannt werden und nicht bald ein zündender Funke überspringt und einen flächendeckenden Flächenbrand entfacht, wird der Widerstand, der momentan anzupeilen wäre, auch künftig nicht [illegible] werden. Und wenn die Regierung dann ein [illegible] Reformmotor anwirft und grünes Licht für soziale Grausamkeiten gibt, kann der Zug jetzt [illegible] als abgefahren gelten. Die Gretchenfrage wäre, ob [illegible], dass Teile des außerparlamentarischen Spektrums sowie linke, emanzipatorische [illegible] und Praxen sich schon im Vorfeld gegenseitig [illegible] Druck aufzubauen. Aber da wird wohl nichts draus [illegible] gucken dann abermals in die Röhre bzw. dumm aus der Wäsche.

Volllabern lassen können Sie sich woanders!

JUNGLE-WORLD.COM

falsch ist, aber auch kein schwerer Vorwurf sein muss, zumal Pohrt beinahe der einzige Vertreter dieser Gattung war – zusammen mit seinen Freunden, so eng ist die Welt, Eike Geisel oder Christian Schultz-Gerstein. Die starben allerdings beide vor ihm, was bei Pohrt einen begründeten Eindruck von Isoliertheit oder Einsamkeit nochmal bestärkt haben mag). Aber man kann sich ja außer diesem Band auch noch die anderen Veröffentlichungen Pohrts besorgen, die ebenfalls, wie dies bei guten Autoren ja gerne vorkommt, bei der *Edition Tiamat* auf Halde liegen und still auf Interessenten warten, die gerade auch nicht so viele aktuelle Schriften finden, die zu den heutigen Verhältnissen zum Zwecke ihrer Abschaffung was zu sagen haben.

[Brosch., 448 S., Berlin 2010, Edition Tiamat, 22,– €] bv



CARSTEN JUNKER

Frames of Friction. Black Genealogies, White Hegemony, and the Essay as Critical Intervention

Theoder W. Adorno bezeichnete das Essay in seinem Essay über das Essay als das (literarische) Genre par excellence. Doch lange Zeit galt es als ein unsichtbares Meta-Genre, das erst in den letzten Jahren in den Fokus der Literaturwissenschaften gerückt und in seinem Ansehen gestiegen ist. In seiner Studie *Frames of Friction* beleuchtet Carsten Junker das Essay vor allem als »Waffe« einer schwarzen Kritik an der weißen Hegemonie in der (anglo-amerikanischen) Welt. Die Stationen, die er dabei abgeht, sind vor allem die 1920er-Jahre und die Epoche zwischen 1950 und 1970. Das Essay wird dabei nie als abgeschlossenes Genre sondern gerade in seiner Interaktion betrachtet, was z. B. einen Exkurs zur Bürgerrechtsbewegung unumgänglich macht. Junker zeigt, wie das Essay in seiner dialogischen Struktur auf zweierlei Weise diskursiv und kritisch produktiv gemacht wird: Zum einen, indem es dem Autor erlaubt, sich als Autor (und nicht repräsentiert durch die Instanz eines Erzählers) unmittelbarer an seinen Adressaten zu wenden und – im Falle des Wechselspiels von Literatur und Theorie – eigene oder andere literarische Werke explizit zu thematisieren. Dabei wendet der oder die Autor_in sich häufig auch innerhalb des essayistischen Textes dialogisch an sein Publikum. Zum anderen, indem das Essay ein diskursives Feld der Rede und Antwort verschiedener Essayisten eröffnet, die in einem intertextuellen Wechselspiel aufeinander reagieren. Anhand von prominenten (und manchmal aufgrund ihrer marginalisierten Rolle auch weniger prominenten) Autor_innen und Essayist_innen wie Ralph Ellison, James Baldwin, Alice Walker, Toni Morrison oder Norman Mailer schreitet Junker nun das Feld einer schwarzen Selbstermächtigung und Protestbewegung ab, die er dabei auch immer im Spannungsbereich von Klasse und Geschlecht verortet. So zeigt er, wie in den 1920er-Jahren schwarze Intellektuelle sich den Status des »schwarzen Intellektuellen« erst erkämpfen bzw. erschreiben mussten, um damit auch einen Subjekt-Status zu gerieren, der ihnen lange Zeit abgesprochen wurde. Das Essay dient dabei als Widerstandsform, die ihrerseits von einem Weißen wie Norman Mailer aufgegriffen und benutzt wurde, um z. B. mit dem Label des Hipsters unter dem Schlagwort des »White Negro« eine weiße Widerstandfigur zu konstruieren, die, trotz ihrer Affirmation der Konsumgesellschaft, als marginalisierte Figur etabliert wurde, die ihre weißen Privilegien ausstellt, um sie zu dekonstruieren (inwieweit das insbesondere in Bezug auf das gegenwärtige Modell des Hipsters (von der Hipsterin ist ohnehin nicht die Rede) zutrifft, erscheint mir fraglich). Diese Aneignung der Kategorie »Black«, die Mailer erst einmal benutzte, um die Kategorien Black/White als Identitätskonzepte ohne feste Entitäten in Frage zu stellen, indem er bewusst von »wir« sprach, brachte Mailer von Sander Gilman den Vorwurf ein, er konstruiere eine »Blackness without Blacks« bzw. von Andrea Levine, er bediene sich der »Black/White«-Dichotomie (in einem rassifizierten Sinne, nicht in einem eindimensionalen), um sein Judentum und damit seinen eigenen marginalisierten Status zu verdecken. Junker liegt daran, das Essay als ein interventionistisches Genre der Kritik und des Protests zu zeigen, Spannungen, Brüche und Widersprüche aufzutun, die sich nicht immer auflösen lassen, die aber gerade dadurch auch die Produktivität des Genres als diskursives Medium untermauern. Das Buch mag in seiner Fragestellung und seiner Erscheinung zuvorderst ein universitäres Publikum ansprechen, doch der klare und eloquente Stil – zumal wissenschaftliches Englisch meist einfacher zu lesen ist, als wissenschaftliches Deutsch – erlauben auch Nicht-Studierenden die Lektüre. Ja, es wäre sogar wünschenswert, wenn es über den universitären Raum hinaus betrachtet werden würde, da ja das Thema und die im Buch behandelten Texte selbst eine Sprache des Widerstands sprechen.

[Brosch., 294 S., Frankfurt a. M. 2010, Campus Verlag, 34,90 €] cw

BIANCA SCHMOLZE / KNUT RAUCHFUSS (HG.)

Kein Vergeben. Kein Vergessen. Der internationale Kampf gegen Straflosigkeit

Anzeigen, die im Ausland gegen die Generäle aus der Zeit der argentinischen Militärdiktatur (1976–1983) aufgenommen wurden, »kamen auf eine Papiermenge von 700 Kilogramm und die Gesamtmenge der Prozessunterlagen erreichte ein Gewicht von drei Tonnen.« (Knut Rauchfuss) Die Vergangenheit wiegt also nicht nur im übertragenen Sinne schwer. Der Kampf um die Aufarbeitung der in Militärdiktaturen oder Bürgerkriegen begangenen Verbrechen und gegen die Straflosigkeit der TäterInnen dauert an, mit unverminderter Zähigkeit könnte man sagen, aber in verschiedenster Form. Bianca Schmolze und Knut Rauchfuss haben einige dieser Formen zusammengetragen und detailliert geschildert. Neben den lateinamerikanischen Beispielen (Argentinien, Chile, Uruguay, Paraguay, Guatemala) versammelt der Band auch Berichte zu afrikanischen (Südafrika, Ruanda, Sierra Leone) und asiatischen Ländern (Osttimor, Kambodscha) sowie zu Jugoslawien und Kosovo. Bis auf die beiden letztgenannten, (mit)verfasst von Boris Kanzleiter, sind alle Beiträge von den HerausgeberInnen selbst geschrieben. Das ist umso bemerkenswerter, als sämtliche, auf Interviews mit AkteurInnen und ExpertInnen vor Ort basierenden Beiträge vor Faktendichte nur so überquellen. Auf den Abdruck der Literaturliste, die sich laut Vorwort auf 1.500 Titel beläuft und auf der Homepage der Kampagne *Gerechtigkeit heilt* (*http://www.gerechtigkeit-heilt.de/literatur/straflosigkeit.html*) abrufbar ist, ist leider verzichtet worden.

Die Straflosigkeit der TäterInnen, so eine der Ausgangsthesen des Buches, reißt die erlittenen Wunden der Opfer täglich neu auf. Zudem geht die nicht geahndete Gewalt der Vergangenheit häufig in die Straflosigkeit der Gegenwart und damit in quasi legitimierte Alltagsgewalt über, wie Schmolze am Beispiel Guatemalas beschreibt. Deshalb kämpfen nicht nur Opferverbände und ihre Familien, sondern auch Menschenrechtsgruppen und soziale Bewegungen für die Aufarbeitung der systematischen Gewalt. Dass es sich um solche gezielten, geplanten und kalkulierten Verbrechen handelte und nicht um einzelne Exzesse, ist den meisten Fällen überhaupt erst diskursiv einzuklagen, bevor tatsächlich Schuldige von der Justiz belangt werden. Dass

dies schließlich geschieht, ist nicht der simplen Einsicht geschuldet, sondern muss hart erkämpft werden, ohne den »Druck der Angehörigen- und Menschenrechtsorganisationen und ohne deren Bündnis mit anderen sozialen Organisationen«, so Rauchfuss, wäre auch die Regierung Kirchner in Argentinien nicht aktiv geworden gegen die amnestierten Ex-Generäle. Während die sozialen Bewegungen in allen lateinamerikanischen Ländern als wichtige AkteurInnen in der Durchsetzung auch gerichtlicher Aufarbeitungen fungierten (und fungieren), waren es laut Schmolze und Rauchfuss in den asiatischen und afrikanischen Ländern (mit Ausnahme Südafrikas) sowie in Jugoslawien »vorwiegend die Vereinten Nationen, die die strafrechtliche Aufarbeitung der Vergangenheit herbeiführten.«
Der Band ist somit einerseits als Studie zu den konkreten Kämpfen sozialer Bewegungen zu lesen. Die Idee zu ihrem Buch, schreiben die HerausgeberInnen, sei direkt »aus diesen Kämpfen entstanden.« Andererseits greift der Aufsatzband aber auch in die Debatte um Geschichts- und Vergangenheitspolitiken in Lateinamerika ein, die im deutschsprachigen Raum zuletzt vom *Jahrbuch Lateinamerika* und in dem von Berthold Molden und David Mayer herausgegebenen Band *Vielstimmige Vergangenheiten. Geschichtspolitik in Lateinamerika* lanciert wurde. Mindestens in den Bücherregalen von AktivistInnen und HistorikerInnen sollte »Kein Vergeben. Kein Vergessen« künftig also einen festen Platz eingeräumt bekommen.

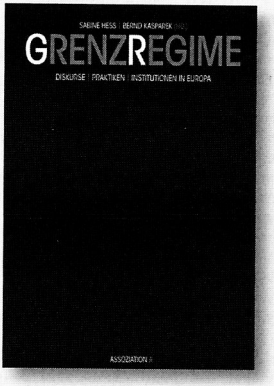
[Brosch., 424 S., Berlin/Hamburg 2009, Assoziation A, 20,– €] jk

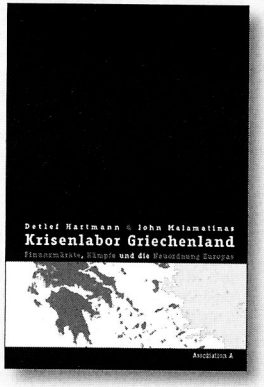
SUSANNE KIRCHHOFF

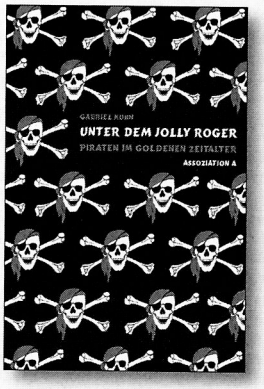
Krieg mit Metaphern. Mediendiskurse über 9/11 und den »War on Terror«

Diskursanalysen gehören, nachgerade in den Sozialwissenschaften, zu den diffizilsten und am schwierigsten zu bewerkstelligenden, im positiven Fall aber zu den aussageergiebigsten methodischen Instrumentarien und werden nicht umsonst zumeist im Team angewendet. Susanne Kirchhoff nutzte dieses Datenerhebungstool in ihrer nun als Buch publizierten Dissertation im Alleingang – und dies auf bravouröse Weise. Im Vordergrund ihrer Mediendiskursanalyse zur (post) 9/11-, also auch Afghanistan- und Irakkrieg-Berichterstattung der auflagestarken wie bei Bildungseliten, Politik und Medien einflussreichen Zeitschriften *Spiegel* und *Focus* von November 2001 bis Mai 2003 werden kognitive Metaphern als Mittler zwischen der Textdimension und der diskursiven Praxis betrachtet. Sie fundiert diese an Siegfried Jäger angelehnte und sich auf Poststrukturalismus und Soziolinguistik berufende Analyse auf Michel Foucaults Diskurstheorie und der Metapherntheorie von George Lakoff und Mark Johnson und definiert diskursive Praxis als Satz von Regeln der Textproduktion wie -rezeption, der steuert, welche Kognitionen innerhalb eines Diskurses zirkulieren (wie er auch Produkt von Kognitionen sei). Und manche dieser Kognitionen übernahmen die Nachrichtenmagazine direkt aus den Krieg führenden USA: So wurden die Gleichsetzung von 9/11 mit dem Angriff auf Pearl Harbour, die Sprachregelung »Krieg gegen den Terror« und die Metaphorik von den USA als Moderne und Afghanistan wie Irak als wilde Vormoderne internalisiert. Die Kriege gegen diese Staaten aber werden der diskursiven Praxis eher als illegitim eingeschrieben, wiewohl die angewandte Metaphorik zumindest unmittelbar nach dem 11. September eine Abgrenzung nach Außen (Gegner der USA) und Innen (USA und das »alte Europa«) zieht. Mit den militärischen Angriffen jedoch wurden die politischen Beziehungen vor allem zwischen Deutschland und den eindeutig mit George W. Bushs Arroganz und Ungeduld assoziierten USA krisenhaft, wobei der *Spiegel* den Irakkrieg und Bush schärfer verurteilte. Und hier kommen die Konstrukte Identität und Religiosität ins Spiel: Das Magazin unter Stefan Austs Führung unterstellt den Vereinigten Staaten Religiosität als Charaktermerkmal und verteidigt

ASSOZIATION A







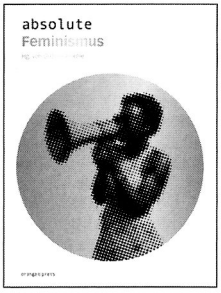
Sabine Hess & Bernd Kasparek (Hg.): Grenzregime. Diskurse, Praktiken, Institutionen in Europa | Beiträge zur kritischen Migrations- und Grenzregimeforschung | ISBN 978-3-935936-82-8 | 296 S. | 18 € ■ **Detlef Hartmann & John Malamatinas: Krisenlabor Griechenland. Finanzmärkte, Kämpfe und die Neuordnung Europas** | »Griechenland ist das ›Labor‹ für eine Schockpolitik, die auf die Transformation der übrigen europäischen Länder, vor allem des Südgürtels mit Spanien, Portugal und Griechenland zielt.« | ISBN 978-3-86241-405-5 | 136 Seiten | 12 € ■ **Gabriel Kuhn: Unter dem Jolly Roger. Piraten im Goldenen Zeitalter** | Zur Kultur und Ökonomie, den moralischen Prinzipien und sozialen Organisationsformen der Piraten jener Epoche | ISBN 978-3-86241-400-0 | 232 Seiten | 18 €

www.assoziation-a.de

die eigene säkulare Position – gefährlicher jedoch wird der Islam konstruiert. Jene – vom hehren Informationsjournalismus bisweilen aus Taliban und Al Qaida hergeleitete – Religion findet sich in fundamental antagonistischer, mit allerlei Gefahren aufgeladener Stellung gegenüber der sogenannten westlichen Identität und ihren Werten wie Demokratie, Zivilisation, Pluralismus und Aufklärung wieder, welche nach der »Zeitenwende« 9/11 verteidigt werden müssten. Diese sprachlichen Verteidigungslinien werden dann bestückt mit Naturmetaphern als Konzepten für Krieg und Körpermetaphern als solche für den Staat, rekurrierend auf Traditionen der Legitimierungstechnik, in denen Krieg als Natur die Motive und Verantwortlichkeiten von individuellen und kollektiven Akteuren ausblenden ließ. Susanne Kirchhoff erhellt in ihrer theoretisch profund erarbeiteten und methodisch präzise ausgeführten Studie jene Wirkmechanismen des hier medial konstruierten sozialen Wissens in der Zeit, die unsere Kognitionen mitbestimmen, auf eine auch prognostisch luzide Weise. Sprache konstituiert unsere von historischen Kontexten nicht zu lösende Mediengesellschaft, Texte konstruieren Identitäten und Handlungen – wie auch Ereignisse. So verwundert es kaum, dass unter jenem medial und politisch diskursiv praktizierten Antagonismus »Westen-Islam« kognitive Metaphern auch und gerade heute (vgl. Merkels »Multikulti gescheitert«-Postulat) zumindest Ausschlusspraktiken ermöglichen.

[Brosch., 354 S., Bielefeld 2010, transcript, 29,80 €] rs

SEX / GENDER



GUDRUN ANKELE (Hg.)
absolute Feminismus
VALERIE SOLANAS
SCUM. Manifest der Gesellschaft zur Vernichtung der Männer

Wie ist das Verhältnis zwischen feministischer Theorie und Praxis beschaffen? Zielt der Feminismus als Gesellschaftskritik auf utopische Zustände ab oder werden darin realpolitische Handlungsmöglichkeiten aufgezeigt? Was haben die einzelnen Phasen der Frauenbewegung bewirkt, wie unterscheiden sich die historisch verschiedenen Feminismen untereinander und was wird heute in der Öffentlichkeit als feministisch verstanden? Diese Fragen wirft der von Gudrun Ankele herausgegebene Reader auf, der als Zusammenstellung historischer Essays, Dokumente und Manifeste des Feminismus nun in der *absolute*-Reihe bei *Orange Press* erschienen ist.

Gerade weil die Frage nach der generationsübergreifenden Diskussion und Relevanz feministischer Theorien und ihrer realpolitischen Umsetzung gestellt werden muss, sind die einzelnen Dokumente nicht einfach chronologisch hintereinander geschaltet, sondern thematisch gruppiert. In einführenden Essays der Hausgeberin wird die Geschichte des Feminismus aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet, die Texte werden in ihren jeweiligen diskursgeschichtlichen Kontext gesetzt. Ankele unterscheidet dabei zwischen vier verschiedenen ›Moves‹, in denen jeweils unterschiedliche Entwürfe der Frau in der Gesellschaft zum Tragen kommen: die Problematik einer kollektiven Kategorie Frau; der Entwurf utopischer Räume; die Debatten um Sexualität und Körper; und die Auflösung von Identitäten.

Auf diese Weise verdeutlicht die Anthologie die Kontinuität bestimmter Themen und Diskussionen, die bleibende Aktualität von Fragestellungen, die schon sehr früh formuliert wurden, und damit die anhaltende Brisanz feministischer Debatten. Dabei werden auch die Widersprüchlichkeiten und Ambivalenzen innerhalb der feministischen Theoriebildung offenbar. Bereits der Entwurf einer Kategorie Frau hält problematische Implikationen bereit, wie die Textbeispiele von Olympe de Gouges, Emma Goldmann oder Mina Loy zeigen. Zwar ist die politische Gleichstellung der Frauen eines der dringlichsten Themen vor allem der Ersten Frauenbewegung, ein Anliegen, das es notwendig macht, von einem klar abgrenzbaren Subjekt ›Frau‹ auszugehen. Durch die darin implizierte Homogenität eines Kollektivs wird jedoch die eigentliche Pluralität und Komplexität der Kategorie ausgeblendet. Immer wieder haben deshalb feministische Aktivistinnen die Vorrangigkeit dieser Kategorie in Frage gestellt und die Unterdrückung der Frauen mit anderen gesellschaftlichen Ausschlussmechanismen verknüpft. Ein Beispiel für eine solche Position ist Sojourner Truth, die mit ihrer 1851 auf dem Frauenkongress in Akron/Ohio gehaltenen Rede »Ain't I a Woman?« darauf hinweist, dass die Gleichberechtigungsforderungen der Frauenbewegung lange Zeit weißen, christlichen, bürgerlichen Frauen vorbehalten waren. Einzelne feministische Theoretikerinnen verbinden deshalb die Forderung geschlechtsspezifischer Gleichberechtigung mit anderen gesellschaftskritischen Forderungen, wie etwa Emma Goldmann, die in ihrem Text »Die Tragödie der Frauenemanzipation« (1906) im Sinne einer marxistischen Kritik der Verhältnisse die Geschlechterhierarchie auf die Strukturen der ökonomisierten Gesellschaft zurückführt, oder Clara Zetkin, die die Abschaffung des Kapitalismus als Voraussetzung für die Emanzipation der Frau betrachtet.

Ebenso wie die Frage nach Einheit oder Diversität, nach Gleichheit oder Differenz einer Kategorie ›Frau‹, bleibt die Diskussion um Körperlichkeit und Sexualität innerhalb der feministischen Debatte virulent. Die Ambivalenz unterschiedlicher Positionen lässt sich dabei auf einen diskursgeschichtlichen Wandel der Kategorie Geschlecht seit der Aufklärung zurückführen, auf immer wieder wechselnde Zuschreibungen und Festlegungen von dem, was Weiblichkeit zu sein hat. Konzipiert man die Frau in der Antike zunächst als eine mangelhafte Version des Mannes, so geht man seit Beginn der Aufklärung dazu über, eine grundsätzliche Differenz zwischen den Geschlechtern anzunehmen, die vor allem auf anatomischen Unterschieden beruht. Das politische und soziale Machtgefälle zwischen Mann und Frau wird also in dem Moment, als sich Medizin, Biologie, Physiologie und mit Beginn des 20. Jahrhunderts schließlich auch die Psychologie zu deutungsmächtigen Wissenschaften aufschwingen, in den Körper verlagert und damit als unwandelbar festgeschrieben. Die Unterordnung der Frau begründet sich fortan biologistisch, was auch erklärt, warum der Körper noch immer einer der zentralen Schauplätze des feministischen Kampfes ist. Die Ambivalenz der in Wissenschaft und Kunst vorgenommen Festschreibungen, welche die Frau mal als sexualisiertes, mal als entsinnlichtes Wesen entwerfen, spiegelt sich auch in den als Gegenbild konzipierten Schriften von Frauen, die in der Anthologie zusammen gestellt sind. Während in einigen Pamphleten die Aspekte Sexualität und Sinnlichkeit vehement negiert und allein dem Mann

zugeschrieben werden, wie etwa in den »Pessimistischen Kardinalsätzen« (1905) von Heike Druskowitz, stellen andere die Körperlichkeit der Frau ins Zentrum und nehmen diese zum Ausgangspunkt einer anderen, antirationalen Denkrichtung.

Der Körper und die ihm zugeschriebenen Bedeutungen werden schließlich zum Ausgangspunkt eines utopischen Entwurfs. Die Theoretikerinnen der *écriture féminine*, allen voran Monique Wittig und Hélène Cixous, postulieren eine Poetik, die »mit dem Körper« geschrieben wird und damit gegen den vorherrschenden maskulin geprägten Logos gerichtet ist. Ausgehend von der Prämisse, dass jeder sprachlichen Äußerung eine wirklichkeitsgenerierende Funktion zu eigen ist, enthält die (etwa von Wittig in *Les Guerillières* umgesetzte) formale Veränderung einer Sprache, die als Unterdrückungsmechanismus der patriarchalen Gesellschaft fungiert, ein spezifisches umstürzlerisches Potenzial.

Eine besondere Sprengkraft kommt in diesem Kontext dem feministischen *SCUM*-Manifest von Valerie Solanas zu. Nehmen die Theoretikerinnen der *écriture féminine* in den 1970er-Jahren im Hinblick auf den traditionellen Geschlechterdualismus eine fundamentale Umwertung vor, indem sie das Weibliche, Irrationale, Körperliche aufwerten und das Männliche, Rationale und Geistige herabsetzen, so unternimmt Valerie Solanas in ihrem *SCUM*-Manifest eine radikale Verkehrung: Männer sind in Wahrheit Frauen und Frauen die eigentlichen Männer. Viele der an ›Männlichkeit‹ und ›Weiblichkeit‹ geknüpften Attribute werden dabei beibehalten, aber umverteilt: die Eigenschaften Stärke, Unabhängigkeit, Dynamik behalten ihren positiven Charakter, werden aber den Frauen zugeschrieben, während die Charakteristiken der Zugewandtheit, Schwäche u.a. nicht, wie man das bei Cixous oder Irigaray findet, mit einem Male aufgewertet und ästhetisiert werden, sondern stattdessen als geheime Antriebskraft des männlichen Geschlechts erkannt werden.

Dennoch ist das nun im Verlag *Philo Fine Arts* neu erschienene Manifest keine gänzliche Abkehr von bisherigen feministischen Diskurstraditionen – einige Versatzstücke bleiben im altbekannten Muster: Gefühl = Frau = positiv, Krieg = Mann = armselig. Einzelne Thesen widersprechen sich sogar untereinander. Jedoch bleibt die Radikalität der von Valerie Solanas bereits 1967 formulierten Thesen unübersehbar. Und dass die ›Schlagkraft‹ ihres Manifests nicht auf einer diskursiven Ebene verbleibt, sondern tatsächlich ein aggressives Potenzial zu entfalten in der Lage ist, zeigt Solanas Attentat auf Andy Warhol, das es dank der Verfilmung von Mary Harron zu weit größerer Bekanntheit gebracht hat als die zugrunde gelegte Theorie über die Abschaffung der Männer.

Bemerkenswert ist an Solanas Text die Reichweite der Attacke: auch sie verknüpft ihre radikalfeministischen Thesen mit einer grundsätzlichen Kapitalismuskritik. Die Gleichberechtigung der Frau und die Vernichtung der Männer können nicht Ziel an sich sein, sondern auch die Abschaffung des Geldes und der Lohnarbeit sind vonnöten. Solanas postuliert das Ende von Reproduktion und Ehe, aber auch von Krankheit, Krieg, medialer Verblendung und kapitalistischer Ausbeutung, wenn die *Society für Cutting Up Men* erst ihre Ziele erreicht haben wird. Die Vernichtung der Männer erscheint dabei an vielen Stellen wie eine Metapher für eine notwendige Umwälzung gesellschaftlicher Machtstrukturen generell.

Aus Solanas Manifest spricht der Geist der Veränderbarkeit der herrschenden Verhältnisse. Selten greifen Theoriebildung und realpolitische Handlung auf derart radikale Weise ineinander wie in diesem Text. Trotz oder gerade wegen seiner Militanz greift das *SCUM*-Manifest dabei Fragestellungen auf, die in der Diskursgeschichte des Feminismus immer wieder neu aktualisiert werden: die Notwendigkeit der Kollektivbildung, die problematische Rolle des Körpers und der Sexualität, und die Konzeptualisierung einer separatistischen Utopie finden sich in diesem Dokument wieder.

[Ankele: brosch., 224 S., Freiburg 2010, Orange Press, 18,– €| Solanas: brosch., 109 S., Hamburg 2010, Philo Fine Arts, 10,– €] an

ANDREAS KRASS (Hg.)
Queer Studies in Deutschland. Interdisziplinäre Beiträge zur kritischen Heteronormativitätsforschung

AG QUEER STUDIES (Hg.)
Verqueerte Verhältnisse. Intersektionale, ökonomiekritische und strategische Interventionen

Queer Theory ist jetzt schon seit einiger Zeit unter Studierenden und anderen das neue heiße Theorie-Ding. Grund genug, zwei neue Sammelbände zu würdigen. Der erste entstand aus Vorträgen, die in einer Ringvorlesung im Wintersemester 2006/2007 an der Universität Frankfurt/Main gehalten wurden. Herausgeber Kraß stellt zu Beginn Definitionsversuche vor. Grundsätzlich kann gesagt werden, dass das ursprünglich aus einem abwertenden Begriff entstandene *queer* positiv gewendet wurde und »jene Ideologie, die zur Diskriminierung von Schwulen, Lesben und andern sexuellen Minderheiten führt, der kritischen Analyse« unterzieht. Im Zentrum jener Ideologie steht die Heteronormativität, die biologisch-naturalisierend Geschlecht und damit auch Begehren als binär konstruiert: Es gibt nur zwei Geschlechter. Diese »Geschlechter« werden durch kollektive und individuelle Praxen immer wieder hergestellt und auch staatlich reguliert. Das eröffnet selbstverständlich die Möglichkeit, sie durch Kämpfe in und außerhalb von sowie gegen Institutionen zu modifizieren.

Sabine Hark, die ebenso wie Antke Engel eine der prominenteren Autor_innen im Feld der Queer Theory ist, zeigt Komplexität und Grenzen des Konzeptes »Heteronormativität« auf und arbeitet heraus, dass Wissenssysteme immer auch mit dem Begehren der sie Konstruierenden verbunden sind. Engel kritisiert in ihrem Beitrag die Interessenpolitik schwuler und lesbischer Verbände als Beitrag zu einer kulturell codierten neo-nationalistischen Versöhnung weißer wohlhabender Schwuler und Lesben mit Deutschland. Die weiteren zehn Beiträge thematisieren ein breites Spektrum. Hier reicht das Tableau von der Situation von Lesben, Schwulen und Queers in der evangelischen Kirche über Gewalt und männliche Sexualität im Gefängnis bis zum zeitgenössischen Horrorfilm oder die queeren Aspekte der Oper.

Verqueerte Verhältnisse ist eine Auswahl aus Beiträgen einer seit mehreren Jahren angebotenen Vortragsreihe an der Universität Hamburg. Das Goldstück dieses Bandes ist seine umfangreiche, mit einer Literaturliste versehene Einleitung, die zeigt, dass der Band vor allem von Herausgeber_innen konzipiert wurde, die am Rande der Universität angesiedelt sind. Zwei Themen stehen in der Einleitung im Fokus. Zum einen wiederum die Definition des Begriffes, der »Sexualität und Geschlecht in ihrer Verwobenheit mit anderen gesellschaftlichen Normensystem wie ›Rasse‹, Ethnizität, Klasse, Behinderung oder Alter oder vor dem Hintergrund der derzeitigen kapitalistischen/neoliberalen Vergesellschaftung analysiert«. Zweitens die Tauglichkeit des Begriffes oder »Ansatzes« für die Praxis. Hier stehen die Anhänger_innen der Queer Theory mitten in allen Doppeldeutigkeiten, welche die Institutionalisierung einer neuen Theorie mit sich bringt. Anschließend folgen zehn Beiträge zu den Themenbereichen Queer Studies und rassifizierende Machtverhältnisse, Ökonomiekritik, neoliberaler Kapitalismus und Reflektionen queerer Praxen. Die »Intersektionalität« als neues, in etlichen Beiträgen aufscheinendes Paradigma verspricht neue Erkenntnisgewinne, da sie jene zitierte Verwobenheit ins Zentrum stellt und aus einer explizit herrschaftskritischen Perspektive heraus angreift. Die Intersektionalitätstheorie geht davon aus, dass die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe Diskriminierungen aufgrund einer Gruppenzugehörigkeit schafft. Die Pole solcher Diskrimi-

nierungen werden in der Theorie durch Differenzlinien oder »Achsen der Ungleichheit« verbunden. Die Kategorien sind nicht nur soziale Platzanweiser, sondern generieren auch Identität. In der Intersektionalitätstheorie werden Positionen von »triple opression« oder »Überdeterminierung« konsequent weiter entwickelt und darauf hingewiesen, dass mehrere Differenzlinien betrachtet werden müssen und dass soziale Gruppen gemeinsame Differenzlinien besitzen, aber nicht homogen sind.

Das Problem der Queer Studies scheint nach Lektüre der beiden Bände zu sein, dass sie zwar wortgewaltige und zutreffende, aber relativ abstrakte Gesellschaftskritik, etwa zur Bedeutung kultureller Politiken für die Durchsetzung neoliberaler sozio-ökonomischer Transformationen, und damit neue und spannende Perspektiven bietet. Gleichzeitig verliert sie sich dann oftmals in kleinteiligen Aspekten, also dort, wo es dem *malestream* nicht weh tut. Wenn queer die Anfechtung von Geschlechterregimen mit ermöglicht, bleibt zu beachten, dass queer auch ein Beharren auf der Anerkennung von Differenz ist, und dies mitten in einem postfordistischen Kapitalismus, der Differenz zu einer seiner neuen Leitideologien gemacht hat. Das Bonmot der neuen Frauenbewegung »Frauen brauchen nicht mehr Männer, die solidarisch mit Frauen, sondern mehr Männer, die unsolidarisch mit anderen Männern sind«, könnte insofern erweitert werden: Heteronormativitätskritik müsste sich auch, wenn nicht sogar vorrangig, gegen die hegemonialen Männlichkeiten richten, welche die Gesellschaft immer noch strukturieren. Es wäre wünschenswert, wenn die Theorie der Intersektionalität einen weiteren Hebel für emanzipatorische Perspektiven bieten würde.

[Kraß: brosch., 264 S., Berlin 2009, Trafo, 29,80 € | AG Queer Studies: brosch., 224 S., Hamburg 2009, Männerschwarm, 16,– €] bh

ROBERT FOLTIN

Die Körper der Multitude. Von der sexuellen Revolution zum queer-feministischen Aufstand

Seit dem Erscheinen des Buches *Empire* von Antonio Negri und Michael Hardt wird von einer »Renaissance des Operaismus« gesprochen. Diese aus den Kämpfen gegen die fordistische Fabrik im Italien der 1960er- und 1970er-Jahre herrührende Theorie hat sich bis heute weiterentwickelt und ausdifferenziert. Ihr Ausgangspunkt war der »Kampf gegen die Arbeit«, der sich später in den Kampf gegen die »Fabrikgesellschaft« ausweitete. Hier, und in der Figur der gesellschaftlichen Arbeiter_in der 1970er war schon angelegt, die Sphären jenseits der Fabrik zu untersuchen, auch dahingehend, inwieweit sie zur Kapitalakkumulation einerseits, wie auch für das Leben der Arbeitenden notwendig sind.

Robert Foltin beschreitet den schmalen Grat zwischen der Schaffung und Vermittlung neuen Wissens und der Popularisierung bereits vorhandenen erfolgreich. Er mixt den post- und neo-operaistischen Ansatz von Negri und Hardt, Paolo Virno und anderen mit queeren und feministischen Sichtweisen. Parallel schließt er zusätzlich seine theoretischen Analysen mit den realen Kämpfen sozialer Bewegungen und einer Untersuchung der Transformation des Kapitalismus hin zum autoritären Neoliberalismus kurz. Der Schwerpunkt liegt gleichwohl auf Ideen und Konzepten, von denen Foltin eine Menge vorstellt und diskutiert, Kämpfe und Konflikte werden eher zur Illustration herangezogen. Sein Hauptaugenmerk gilt den »inneren« Verhältnissen in den Gesellschaften des globalen Nordens und den in ihnen lebenden Menschen, und weniger dem globalisierten Kapitalismus.

In der jetzigen Phase des biopolitischen Kapitalismus ist jedes dissidente Handeln gleichzeitig in Gefahr, als Trüffelschwein für neue Verwertungsinteressen des Kapitals zu dienen. Zum Beispiel wurden die Kämpfe um mehr Lohn und mehr Selbstbestimmung in neue Konzepte von Gruppenarbeit in der Fabrik oder prekarisierte Formen von Selbständigkeit transformiert. Foltin liest diese historischen Kämpfe nicht als Niederlagen oder Verfallsgeschichte. Er plädiert dafür, den Neoliberalismus auch als Reaktion auf Kämpfe von unten zu verstehen. Die Produktion und das Verständnis davon haben sich ebenso gewandelt, wie das von Subjektivität. Stichworte sind hier u. a. die steigende Bedeutung von immaterieller und affektiver Arbeit, eine Ökonomie, in der mittlerweile das aus Kooperation entstehende Wissen eine, wenn nicht die wichtigste Produktivkraft ist oder die Ökonomisierung der Kultur.

Wenn die sozialen Bewegungen den Kapitalismus hin zu mehr Kultur und Differenz verändert haben, dann geht es darum, schneller zu sein, als die dem Kapital eingeschriebene Tendenz, alle Bereiche des Lebens zur Ware zu machen. Eine an Praxis interessierte Gesellschaftskritik auf der Höhe der Zeit kommt deswegen an den von Foltin diskutierten Kritiken und Analysen nicht mehr vorbei, wenn sie mehr sein will, als die sozialdemokratisch-autoritäre Begleitung des Post-Neoliberalismus.

Foltins Buch ist eine kompakte, preiswerte und gut lesbare Einführung in diesen Theoriestrang und entwickelt ihn weiter. Heute müsse es, so seine Schlussthese, »wie 1968 um biopolitische Kämpfe gehen, um sexuell-kulturelle Revolten, die die sozialen Bedingungen des Alltags verändern«, denn »das kapitalistische System ist von der lebendigen Arbeit der Multitude abhängig«. Umgekehrt aber »braucht die Multitude das Kapital nicht«.

[Brosch., 192 S., Stuttgart 2010, Schmetterling Verlag, 12,80 €] bh

KUNST

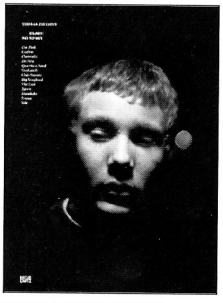
IN NUMBERS

Serial Publications by Artists Since 1955

Wer als Kunstinteressierter New York besucht und nicht bei *Printed Matter* war, hat nicht wirklich New York gesehen. Bis zur Decke stapeln sich in dem Laden in Chelsea Künstlerzeitschriften, zum Teil dünne, handkopierte Hefte, die alten Punk-Fanzines ähneln, zum Teil aufwändig gestaltete Editionen mit beigelegten Unikaten. So vielfältig wie die Gestaltung sind auch die Themen, die von krakeligen Zeichnungen bis zu queerer Pornographie reichen können. *Printed Matter*, neben dem Ladengeschäft auch Verlag und Archiv, dürfte eine der weltweit größten Anlaufstellen für Künstlerzeitschriften sein. Wer allerdings nicht das nötige Geld oder den Stauraum dazu hat, sich eine neue Sammelleidenschaft anzugewöhnen, bekommt mit der hier vorliegenden Publikation einen hervorragenden, wenn natürlich nur repräsentativen Überblick über die unterschiedlichsten Künstlerzeitschriften: *In Numbers* portraitiert die einzelnen Hefte in einem je zwei- bis sechsseitigen Essay und zeigt Ausschnitte, dank derer die je spezifische Ästhetik des Heftes deutlich wird, von Postkarten-Fundstücken bis zu Comiczeichnungen, von Zeitschriften-Parodien bis zu Mail-Art-Projekten oder queeren Heften wie dem *File*-Magazin, das die Künstlergruppe *General Idea* zwischen 1972 und 1989 herausgebracht hat. Ihr gehörte auch AA Bronson an, einer der heutigen Mitbetreiber von *Printed Matter*. Die ältesten der hier vorgestellten Zeitschriften sind zugleich auch die bekanntesten, darunter das *Semina*-Magazin des jüdischen Prä-Pop-Künstlers Wallace Berman, die Publikationen der *Situationistischen Internationale*, der Fluxus-Bewegung und der *Gruppe Spur*. In den kommenden Jahren beginnt es sich dann zu ballen. Kaum ein Künstler vor allem der konzeptuellen Kunst, der nicht auch einmal eine Zeitschrift heraus-

gebracht hat. Dokumentiert finden sich unter anderem Hefte von Hans-Peter Feldmann, Art & Language, Les Levine, Dieter Roth, Bruce La-Bruce, Gilbert & George und Raymond Pettibon. Auf farbigem Papier gedruckte Essays und ein Interview mit der Künstlerin Collier Schorr runden diese großartige Überblickspublikation in englischer Sprache ab. Das Faszinierende an Künstlerzeitschriften, das wird schnell deutlich, ist die totale Freiheit: Sie müssen nichts repräsentieren, keine Aktualität besitzen, ja nicht einmal etwas aussagen. Sie sind unabhängig von Anzeigenkunden und formalen Standards. Das Heft selbst ist hier Kunstobjekt, mal politisch, mal pure Ästhetik, mal anarchischer und zugleich überflüssiger Wildwuchs wie die *Zeitschrift für alle*, die Dieter Roth herausbrachte – hier wurde einfach alles unlektoriert und ungekürzt veröffentlicht, was Leute ihm zugesandt hatten. Und Künstlerzeitschriften sind – bei Erscheinen – meist erschwinglich, kosten oft nicht mehr als ein Heft am Kiosk.

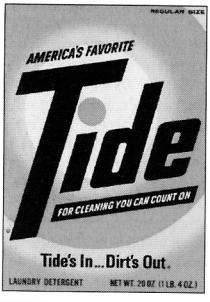
[Geb., 440 S., Zürich 2010, JRP Ringier, 65,– €] mb



TOBIAS ZIELONY
Story/No Story
PETER BIALOBRZESKI
Informal Arrangements

Tobias Zielony fotografiert Jugendliche. Das ist erst einmal nichts Besonderes, die ganze Modefotografie macht nichts anderes. Und wer es in der künstlerischen Fotografie zu schnellem Ruhm bringen will, das hat die Blitzkarriere von Ryan McGinley gezeigt, muss nur ein paar nackte, gut aussehende Jugendliche in attraktiver, ungewöhnlicher oder spektakulärer Umgebung fotografieren, im Fall von McGinley zum Beispiel in der Wüste oder in Tropfsteinhöhlen. Erfolgreich ist bis heute auch die Herangehensweise von Larry Clark, dessen Bilder einen authentischen, ungefilterten Blick auf den jugendlichen Körper und seine Obsessionen versprechen. Was sich da verkauft, ist die sexuelle Attraktivität des Jungseins. Anders im Fall von Zielony. Sein Blick ist nicht auf die Körper fokussiert, sondern auf die Umgebung, in der die Jugendlichen agieren. Er spürt Kontexte auf, Lebenswelten, zum Beispiel eine Tankstelle, die zum nächtlichen Treffpunkt der Jugendlichen geworden ist, zum Ersatz für eine Kneipe oder ein Jugendzentrum. Es sind zumeist soziale Brennpunkte, an denen Zielony fotografiert, die riesige Plattenbausiedlung von Halle-Neustadt, die Banlieues in Marseille und South Los Angeles. Es handelt sich um triste Orte, Zielony fotografiert fast immer nur nachts, benutzt hierzu selten Blitzlicht. In seinen Porträts schimmert etwas durch vom alten Bild des jugendlichen Rebellen, der sein Quartier markiert und notfalls auch verteidigt. Doch die Quartiere selbst scheinen kaum mehr verteidigenswert, die Rebellion, zur Pose erstarrt, gleicht einem Auf-der-Stelle-Treten. Ohne Antworten zu liefern, lassen Zielonys Arbeiten Ratlosigkeit aufkommen. Die latente Gewalt, die seine Bilder oft bestimmt, mündet nie in Kritik an jugendlichem Fehlverhalten, eher schon in Kritik an städtebaulichem und sozialem Versagen derer, die für eine solche Umgebung verantwortlich sind – widergespiegelt in jenen Fotos, die keine Jugendlichen zeigen, sondern nur deren Lebensumfeld. Anders als in der sozial engagierten Fotografie der 1970er-Jahre schimmert hierbei jedoch immer auch ein Moment von Ästhetisierung durch, der insofern legitim und nicht verharmlosend ist, indem er zeigt, dass dieses Lebensumfeld bei all seiner Tristesse eben doch herausfordert, würdevoll in ihm zu leben. Zielony zeigt keine VersagerInnen und Gestrandeten – genau das macht seine Fotos so außergewöhnlich und verhindert Voyeurismus ebenso wie falsches Mitleid.
Ähnliches gilt für Peter Bialobrzeskis neuen Fotozyklus *Informal Arrangements*, entstanden in Kliptown, einem der ärmsten Viertel von Soweto. Tausende von Menschen leben dort in einem Bezirk ohne sauberes Wasser, funktionierende sanitäre Anlagen und Strom. Ihre Hütten, aus Abfällen zusammengebaut, bieten ein Minimum an Lebensraum, und auch die Dekoration, die hier die Wände schmückt, ist meist Abfall, etwa Tapeten aus Werbebroschüren. Bialobrzeski hat zahlreiche dieser Hütten von Innen fotografiert, nicht aber deren BewohnerInnen. Gerade dadurch wird ein Zur-Schau-Stellen vermieden. Ähnlich wie bei Zielonys Arbeiten geht es um die Würde, die hier durchschimmert im Rest an Privatem bei maximaler Armut. Ob zerschlissene Teddybären oder ein Strohhut – Momente der Individualität in einem an sich menschenunwürdigen Umfeld zeugen von einem erstaunlichen Erdulden und Ertragen der Situation. Ein nur kurzer einleitender Text steht dem Fotoband voran, geschrieben von Indra Wussow, die vor allem auf die politische Situation in Südafrika eingeht. Die politische Dimension von Bialobrzeskis Fotos hingegen steht außer Frage – ein Coffee-Table-Book für die Wohnzimmer der Spitzenverdiener ist dieses Buch garantiert nicht, aber auch nicht Kunst, die Leid und Armut für westliche Museen ausschlachtet, denn hierfür ist Fotografie – unabhängig von aller möglichen digitalen Manipulierbarkeit – zu direkt, zu ›schmutzig‹.

[Zielony: Geb., 216 S., Ostfildern 2010, Hatje Cantz, 39,90 €| Bialobrzeski: Geb., 96 S., Ostfildern 2010, Hatje Cantz, 29,90 €] mb



PAUL MCCARTHY
Paul McCarthy's Low Life Slow Life

Die Diskussion darüber, ob Helene Hegemanns Roman *Axolotl Roadkill* ein Plagiat sei, hat in der deutschen Literaturkritik vor etwa einem Jahr eine Welle der Empörung ausgelöst, die der bildenden Kunst völlig fremd ist. Vom Readymade bis zur Appropriation Art haben sich Künstler seit Beginn der Moderne fremde Ideen und Materialien angeeignet, seien es Bilder und Gegenstände aus dem Alltag, seien es Werke anderer Künstler, die zitiert oder im Extremfall sogar komplett übernommen werden. Der Bezug auf Traditionen und das Spiel damit, ist gängige Praxis. Paul McCarthy verdeutlicht genau dies mit seinem vorliegenden Künstlerbuch, das so gut wie nichts Eigenes enthält, sondern Publikationen und Fotos versammelt, die für ihn und seine Arbeit wegweisend gewesen sind. Neben Plakaten, ein paar Schallplattencovern, Postkarten, alten Zeitschriften und Fotos von Disneyland (eine Ästhetik, die McCarthys Aktionen mit Puppen und Masken entscheidend geprägt hat) sind vor allem Ausschnitte aus Kunstkatalogen zu sehen, mit denen McCarthy seinen eigenen Kosmos aus Einflüssen und Bezügen absteckt. Sehr überraschend ist die Auswahl nicht, handelt es sich doch weitgehend um die kanonisierte Moderne, dennoch lädt diese Sammlung beim Blättern ein, jede Menge Bezüge herzustellen – nicht nur zum Werk von McCarthy, sondern auch zu Parallelen und Querverbindungen innerhalb von mehr als hundert Jahren Kunstgeschichte, die sich dank dieser komprimierten Sammlung auftun. Hier finden sich Artikel über Pop Art und John Cage, die

verfremdeten Comic-Strips der *Situationistischen Internationale*, die Happenings von Allan Kaprow, die Wiener Aktionisten, Andy Warhol, Land Art und Arbeiten des mit McCarthy befreundeten Mike Kelley, um nur einige Beispiele zu nennen. Und natürlich wird beim Blättern auch deutlich, dass dieses Buch nicht einfach nur ein Sammelsurium an Fremdmaterial ist, sondern in seiner Auswahl selbst wie ein eigenes Kunstwerk funktioniert, das intertextuelle Bezüge herstellt. Mit dem für McCarthy typischen Humor kommt *Low Live Slow Life* selbst wie ein Readymade hervor: Das Buch steckt in einem Waschmittelkarton der Firma *TIDE*, was wiederum wunderbar als Referenz an Andy Warhols Brillo-Boxen funktioniert. Etwas ernüchternd nur, dass der hier fortgeschriebene Kanon keinerlei Überraschungen oder Abweichungen von der längst gängigen Geschichtsschreibung und der allseits bekannten Ahnengalerie der »privileged dead white male« aufweist.

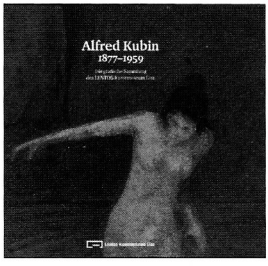
[Brosch., 648 Seiten, Ostfildern 2010, Hatje Cantz, 49,90 €] mb

NANETTE RISSLER-PIPKA / MICHAEL LOMMEL / JUSTYNA CEMPEL (Hg.)

Der Surrealismus in der Mediengesellschaft – zwischen Kunst und Kommerz.

Das kulturwissenschaftliche Forschungskolleg »Medienumbrüche« der Universität Siegen widmete sich in einem Teilprojekt dem Surrealismus, insbesondere dessen intermedialem Prinzip als Überschreitung der Grenzen zwischen Kunst und Alltag, Medien und Epochen. Die Schwerpunkte dieser dreizehn publizierten Einzelstudien – erarbeitet von Lehrstuhl- und NachwuchswissenschaftlerInnen – liegen in der Literatur und im Film bzw. Musikvideo. Mitherausgeber Michael Lommel, der Shaun Tans Graphic Novels analysiert, konstatiert zu Recht, dass aus der Kultur- die Kreativindustrie wurde, die den Surrealismus abermals rekuperierend weiter kommerzialisierte und den Typ des »Avantgardephilisters« hervorbrachte. Diese Popkulturaktiengesellschafter können als Sinnbild gelten für die Subversionspotenzialabsaugung einerseits und den folgenden Transfer in einen Designer-Ästhetizismus andererseits. Die von den Surrealisten erstrebte Denormalisierung ist dadurch zum Scheitern verurteilt, so Jürgen Link, der den Komplex des »passante« und der »random walks« in André Bretons Texten und David Lynchs Filmen konzise erforscht. Die Filme Jan Švankmajers und Michel Gondrys (*Science of Sleep*) hingegen analysiert die Picasso-Forscherin Rißler-Pipka. Mittels einer etwas knappen (und möglicherweise vorschnellen) Argumentation, wonach die bürgerlich-kapitalistische Welt des Scheins selbst so multireal sei, dass es eine nicht bereits längst erfundene Verfremdung der Realität nicht mehr geben könne, behauptet sie, dass die historisch-politische Richtung des Surrealismus perspektivisch nicht mehr aufginge, sich dessen Erbe aber auf seine Ästhetik reduziert nutzen ließe. Enttäuschung und Täuschung, diese Tradition findet sich in den zeitgenössischen, durch Digitalisierung geprägten, Künsten immer stärker wieder. In der Medienkunst können etwa Puppen, wie sie die Surrealisten als konzeptuelle Bildmotive verwendeten, in Figuren von digital konstruierbaren Cyborgs wiederkehren, stellt Sigrid Schade fest und untersucht diese Puppenkonstruktionen etwa im Werk Cindy Shermans, Yves Netzhammers und Inez van Lamsweerdes. Der surrealistischen Intermedialität und dem »Rauschmittel BILD« ist Gerhard Wild in der portugiesischen Literatur in einem historisch äußerst genauen wie textuell tiefschürfenden Beitrag auf der Spur; Susanne Klengel leistet Ähnliches am Beispiel der mexikanischen Avantgardeliteratur-Strömung Infrarealismus. Dieser Gruppierung – und damit auch sich – hatte Roberto Bolaño in *Die wilden Detektive* ein Denkmal gesetzt, dessen Relektüre lohnt. Volker Roloff widmet sich der Verbindung surrealistischer Verfahren und romanesker Erzählformen durch lateinamerikanische AutorInnen wie Carlos Fuentes, der die Opposition von Realität und Imagination in der Mediengesellschaft der 1960er werkimmanent aufhob, oder Julio Cortázar bzw. Alejo Carpentier. Komparatistisch etwas schablonenhaft dagegen gerät Kirsten von Hagens Versuch, Albert Ostermeiers Roman *Zephyr* (2008) in den Film *Swimming Pool* (2004) von François Ozon einzupassen. Der Siegener Anglist Eckart Voigts-Virchow schwimmt nicht im Vagen – apodiktisch konstatiert er: Spätestens »in den netzbasierten Bildermaschinen [ist] das surrealistische Projekt gescheitert, weil allerorten die Ausstellung des Ausgestoßenen und Tabuisierten domestiziert wird.« (212) Auch das Video *Rubber Johnny*, welches Chris Cunningham für Aphex Twin produziert hatte und das der Autor mit Hans Bellmers Studien deformierter Körper vergleicht, bestürzt auf *YouTube* nicht mehr. Die überprüfbaren Realitätsbezüge seien in den Bilderfluten des Internet ebenso abhanden gekommen wie die Möglichkeiten eines irreleitenden Schocks, auch da unsere Schaulust längst habitualisiert wurde. Ist also heute ein kultursurrealistischer Akt bloß das gestische Zitat der Rebellion, das seine Zeichen verkauft? Die Kreativindustriellen würden dies wohl lächelnd affirmieren ... In Summe stellt dieser Forschungskolleg-Band eine auf künstlerische Retrospektiven aufbauende breite Potenzialanalyse dar, der möglicherweise – das Projekt ist noch am Laufen – weitere folgen werden. Desiderate bleiben: Quer durch die Beiträge wird der Anspruch erhoben, surrealistische Diskurse in der Mediengesellschaft zu analysieren. Daher wirkt es etwas Chancen vergeudend, warum für eine theoretisch breiter fundierte Erfassung derselben keine genuin kommunikationswissenschaftliche Position an Bord der Ausschau geholt wurde. Auch ein kulturalistisch versierter Politologe hätte dem ansonsten einen breiten Horizont aufspannenden Band durchaus gut getan, um die mögliche politische Sprengkraft des Surrealismus im Heute auszuleuchten und Rißler-Pipkas Postulat ein wenig ins Wanken zu bringen: »Die Revolution und der Surrealismus scheinen längst begraben.« (260)

[Brosch., 274 S., Bielefeld 2010, transcript, 27,80 €] rs



LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ (Hg.)

Alfred Kubin 1877–1959

DAMIEN DEROUBAIX

Die Nacht

RUDI HURZLMEIER / OLIVER MARIA SCHMITT

Das Urknall-Komplott

Die Kunst, im Unbewussten zu schürfen und seine Wünsche und Triebe, Ängste und Traumata zutage zu fördern, die lauernden Neurosen und Psychosen für einen Augenblick zum Blühen zu bringen, findet man im 20. Jahrhundert gemeinhin in Symbolismus, Surrealismus und Phantastischer Kunst. Ein Zeichner wie Alfred Kubin sprengt alle Einteilungen in eine der Stil-Schublade. Wie die Symbolisten vor ihm fasziniert ihn *Die andere Seite* (Titel seines einzigen Romans), das Abseitige, die Nachtseite des Lebens, fesseln ihn bedrohlich erlebte Sexualität, Gewalt, Krankheit, Tod, wobei er sich von den großen Vorbildern Goya, Ensor, Redon, Munch und Klinger anregen ließ. Ist er im Frühwerk, der berühmten Hans-von-Weber-Mappe mit ihren lavierten Tuschzeichnungen, ganz im Bereich des Irrealen, der Vision, des Traums, fast immer verdichtet zur Allegorie, bewegt er sich in den späteren Zeichnungen und Buchillustratio-

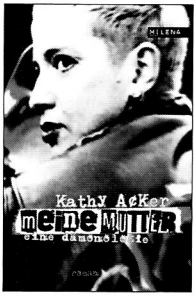
nen meist diesseits der Grenze zwischen Realität und Irrealität, wobei die Grenze sich als äußerst durchlässig erweist und ein reger Austausch von wirklichen und unwirklichen Gestalten und Ereignissen stattfindet. Das LENTOS Kunstmuseum in Linz hat nun seine Sammlung von Kubinwerken aufgearbeitet und einen Katalog dazu erstellt: *Alfred Kubin 1877–1959*. Mit über 800 Zeichnungen, Druckgraphiken und Büchern mit Originaleinträgen verfügt es immerhin über die drittgrößte Kubin-Kollektion, was vor allem dem Berliner Galeristen Wolfgang Gurlitt, der seit 1914 sammelte und mit dem Künstler befreundet war, zu verdanken ist. Er hatte 1922 die beiden »Traumland«-Mappen im eigenen Verlag herausgebracht, er war auch der erste Leiter der Neuen Galerie in Linz, die 1947 durch ihn mit einer Kubin-Ausstellung eröffnet wurde. Brigitte Reuter stellt die Beziehung zwischen den beiden dar, stellt das Werkverzeichnis der Grafiken und Bücher vor, und zeigt ausgewählte Zeichnungen und Briefe. Sicherlich ist es kein so umfänglicher Katalog wie die eine oder andere Publikation der letzten zwanzig Jahre, aber es sind doch Zeichnungen enthalten, die man noch nicht kannte. Dazu Skizzenblätter und Entwürfe, die Einblick in den Arbeitsprozess gewähren.

Wie platt und plakativ im Vergleich dazu der Endzeit-Surrealismus mancher Zeitgenossen wirkt! Nach *World Downfall* hat der französische Künstler Damien Deroubaix einen weiteren Querschnittsband vorgelegt: *Die Nacht*. Es ist gleichzeitig der Katalog für die erste große Museumstournee von Saarbrücken über Esslingen bis St. Gallen, mit Malereien, Skizzen, Installationen, Ausstellungsansichten und -plänen. Vieles davon sind bearbeitete, übermalte Collagen mit Bildzitaten aus Mythologie, Geschichte (vor allem Nazizeit) und Gegenwart, Skelette und andere (pseudo-)wissenschaftliche Abbildungen von Mensch und Tier aus der Naturkunde sowie Versatzstücke des Undergrounds, der Werbung und der Trashkultur. Dabei greift er, wie Konrad Bitterli in seinem Textbeitrag interpretiert, »auf kunsthistorische Traditionen von Totentanz bis Dadaismus zurück, verbindet diese mit zeichnerischen Strategien der Gegenwartskunst und rezykliert zugleich die vollends mediatisierten Bildwelten von heute, indem er sie in ihrer Formelhaftigkeit sichtbar werden lässt.« Dabei geht er brachial und direkt vor, er benutzt eindimensionale Bild- und Sprachformeln, knallt sie ebenso formelhaft auf die Leinwand und lässt sie dort in ihren unterschiedlichen Aussagen aufeinanderprallen. In seinen Installationen finden sich Schilder wie »Violent Ecstay«, »Evil Seeds«, »Taste the Poison«, »World Eater«. Auch die malerischen Techniken sind roh und einer Ästhetik des Hässlichen verpflichtet. Er ist gewissermaßen ein Schüler von Mike Kelley und Paul McCarthy, nur fehlt ihm deren Ironie und Leichtigkeit. Es ist ein ziemlich düsteres und trostloses Menschenbild, das Deroubaix hier vorlegt, seine Bildwelten sind letztlich eine Illustration der Death-Metal-Musik , auf die er sich explizit bezieht und deren Songtexte er zitiert: Napalm Death, Slayer, Catastrophic. Es gibt keine Brüche, keine Feinabstufungen, keinen Humor (mindestens keinen, den ich verstehe) und insofern keinen Spannungsbogen im Werk, es ist ein einziger Todes- und Untergangstrip. No exit. Fast schon Apokalypse-Kitsch.

Einen lachenden Untergang, eine Verhöhnung der Verschwörungstheoretiker und Endzeitprediger führen Rudi Hurzlmeier und Oliver Maria Schmitt vor: »Nic Schulz wusste es: sprechende Brüste, Wehrpflicht für Einzeller, Menschen in Gurkenhäusern, weibliche Androiden im Kanzerlamt – all das hat er uns warnend vorausgemalt. Gedankt hat man's ihm nicht. Nic Schulz, Seher des Unsäglichen, wurde verhöhnt und ausgelacht, Opfer einer gigantischen Verschwörung.« Das *Urknall-Komplott* heißt die Parodie auf einen Künstler, der sich immer als Zukunftsforscher und Prophet sah, er entwickelte den Nanosanitätsroboter für Mikroorganismen, den Monstergurkengleiter für den Weltraum und kam auf die Idee, Weichtiere auf dem Mond zu Jagdzwecken zu züchten. Für die Abenteurer der Zukunft schlug er Unterwasser-Damenboxen vor und Atlantik-Unterquerung per Mountainbike. Selbstverständlich sieht er die gerontologischen Probleme einer überalterten Planetenpopulation voraus, ebenso wie die Lösungsstrategien für das zunehmende Übergewicht der Wohlstandsbürger. Nic Schulz ist eine seltsame Mischung zwischen Scientologen und erfindungsreichen Science-fiction-Praktikern, wie die Zeitschrift Hobby sie in den 50er-Jahren propagierte: für alle Zukunftsfragen eine Lösung! Und vor allem ist er ein Künstler, der seine surrealen Visionen überzeugend auf die Leinwand bringt. Wenn der *titanic*-Cartoonist Hurzlmeier und Mitherausgeber der *titanic* Schmitt sich zusammen über die Zukunft hermachen, kann eigentlich nur Nonsens auf hohem satirischen Niveau herauskommen. So ist das *Urknall-Komplott* eine Verhöhnung all jener, die sich's mit der Deutung von Gegenwart und Zukunft allzu leicht machen, egal ob durch Schwarzseherei oder hoffnungslos technikgläubigem Optimismus. Denn erstens kommt es anders und zweitens als man denkt …

[LENTOS Kunstmuseum: Geb., 166 S., Nürnberg 2010, Verlag für moderne Kunst, 28,– € | Deroubaix: Geb., 128 S., Nürnberg 2010, Verlag für moderne Kunst, 24,– € | Hurzlmeier / Schmitt: Brosch., 128 S., Hamburg 2009, Edel Verlag, 24,95 €] fm

LITERATUR



KATHY ACKER.
Meine Mutter. Dämonologie

Eine Rezension von Kathy Ackers *Meine Mutter* fällt mir nicht leicht. Der Versuch, das Vorgehen dieses Buches zu vermitteln, gleicht einer Plattenbesprechung, wo dem Rezensenten auch nur die Wahl bleibt, Traditionslinien, Formalien und die Verwurzelung einer Band in Subkulturen darzustellen, während sich das Eigentliche, die Wirkung der Musik, gewissermaßen ihr »Inhalt«, immer wieder entzieht. Die bequeme Floskel liegt nahe, und nur in Ausnahmefällen gelingt die Verknüpfung zwischen der Darstellung von ästhetischer Strategie, kulturindustrieller Verortung und dem Gehalt der Musik. Überhaupt ist der Vergleich Ackers mit den besten Produkten der Popwelt zielführend, denn das bewusste Spiel mit Inhalt, Form und kultureller Umgebung ist bei ihr Programm, wird in ihren Texten zugleich benutzt und vorgeführt, sodass sich erst das Erleben eines spezifischen Sounds einerseits und die Reflexion über dessen Beschaffenheit und Zustandekommen andererseits zum ganzen Leserlebnis fügt. Und genau wie Popmusik in ihren besten Momenten ist Acker dabei nicht langweilig oder verkopft, im Gegenteil, aber durchaus anstrengend.

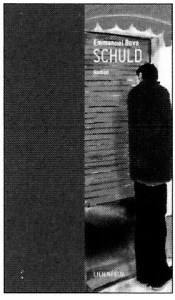
Ich halte es wie bei der Platte, umkreise das Buch und nähere mich gewissermaßen erst einmal von den Rändern her, von den Umständen der Publikation, von der stofflichen Gestalt des Bandes, von Entstehung und Herkunft des Werkes. Hier finden sich noch recht gesicherte Informationen. Kathy Acker

war eine US-amerikanische Autorin des 20. Jahrhunderts, deren Schreiben von ihr selbst und anderen mit den Begriffen »Punk«, »Postmoderne« oder auch »Literaturterrorismus« belegt wurde. Die in diesen Zuschreibungen anklingenden ästhetischen Strategien von Gewalt, Zerstörung, Widerständigkeit, aber auch von Verspieltheit, Humor und Selbstbestimmung richten sich sowohl auf die Inhalte als auch die ästhetischen Strategien ihres Schaffens. Im Mittelpunkt steht (weibliche) Sexualität, Identität (deren Herstellung und Auflösung) und die Vermittlung beider Felder durch Sprache und Gewalt (was hier immer zusammenhängt). Diesen Themenkomplex stellt Acker nicht allein psychologisch-realistisch durch die Entwicklung fiktionaler Figuren dar; die Textgestalt, die innere Ordnung der Erzählung verliert die Unterstützerfunktion, die ihr im Mainstream-Roman zukommt, und tritt als Bedingung des Gesagten und Vorschein des Erträumten in den Vordergrund – in etwa so, wie das Sich-Abarbeiten an musikalischen Formen in Jazz, Punk und Avantgarde zugleich den Kampf mit der Vergangenheit und das Erarbeiten neuer Ausdrucksmöglichkeiten bedeutet und den Zuhörenden zugleich das Erleben und Reflektieren dieses Kampfes ermöglicht.

Konkret heißt das, dass Acker existierende Texte als grobe Vorlage nutzt, die sie umschreibt, umdeutet und aushöhlt. Die Sprache ist drastisch, bildhaft und assoziativ, Textformen wie Bericht, Brief, Tagebuch und Erzählung wirbeln durcheinander, die Geschichte bewegt sich sprunghaft und jenseits der Alltagslogik voran, Figuren und Plot im herkömmlichen Sinn treten in den Hintergrund oder werden als reine Textvehikel vorgeführt. Zu berichten, dass Acker in *Meine Mutter* grob den Linien der Beziehung zwischen Colette Peignot und Georges Bataille folgt, dass die fragile Geschichte um die Affäre der weiblichen Hauptfigur Laure mit einem nur »B« genannten Mann geht, um den sie auf der schmerzlichen Suche nach sich selbst oszilliert, heißt wenig, ist es doch nur ein Bedeutungsstrang in einem komplexeren Gewebe, das man nicht in Kürze wiedergeben kann. Das Leseerlebnis insgesamt, das affektive Spüren des »Sounds« und das gleichzeitige Befragen dieses Erlebens, machen Kathy Ackers *Meine Mutter* aus, nicht irgendeine Dramaturgie. Dabei ist der Text keineswegs formlos oder rein »gefühlsbetont« (wie eine machistische Litarturkritik Acker vorwerfen könnte), er folgt im Gegenteil sehr genau kalkulierten Ordnungsprinzipien, nur richten sich diese eben auf Wirkungen, die nur das eigene Lesen zum Vorschein bringt. Ebenso wie die beste Popmusik, zielen Ackers Texte auf körperliche ebenso wie auf intellektuelle Reaktionen, und lassen die Lesenden den Zusammenklang beider Ebenen lust- und schmerzvoll erleben.

Die Neuausgabe des verdienstvollen Wiener *Milena Verlags* ist ansprechend punkig gestaltet, die Übersetzung liest sich flüssig, ohne dass ich freilich mit dem Original abgeglichen hätte. Als einziger Kritikpunkt bleibt, dass das Nachwort der HerausgeberInnen diesen fordernden Text nicht eben aufschließt – auch hier herrscht der Modus der Plattenkritik. Etwas mehr Begleitung und Anregung zur Deutung hätte ich mir von einem Essay erwartet. Dennoch, ein trotz oder gerade wegen mancher Schwierigkeiten mitreißendes Leseerlebnis.

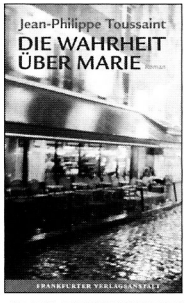
[Geb., 296 S., Wien 2010, Milena, 23,– €] jn



EMMANUEL BOVE
Schuld

Emmanuel Bove ist einer der faszinierenden Einzelgänger der französischen Literatur. Seine Romane aus den 1920er-Jahren wurden in Deutschland Anfang der 1980er vor allem durch die Übersetzung von Peter Handke und dessen höchstes Lob auf Bove unter literarisch interessierten Menschen bekannt ... zu einer Zeit, als Handkes Stimme noch etwas zählte und literarischer Sachverstand noch nicht dem Zwang zu politischem Konsens untergeordnet wurde. Bove war es in seinen frühen Romanen *Armand* und *Meine Freunde* gelungen, den eintönigen Alltag von Pariser Mansarden-Existenzen, die vereinsamt zwischen wenigen Möbelstücken leben, in einer konsequenten Redundanz wiederzugeben, welche literarisch ihresgleichen sucht. Wer Bove als genuinen Poeten der Vereinsamung entdecken möchte, sollte sich erst einmal diese beiden Bücher vornehmen, denn das 1932 entstandene *Schuld* ist für Bove eher untypisch, wie auch Übersetzer Thomas Laux in seinem Nachwort schreibt: »Die in der früheren Rezeption des Boveschen Werkes (...) gerade seitens der deutschsprachigen Literaturkritik attestierte Liebe zum Detail – die Sichtbarmachung verdeckter und übersehener Dinge, Boves einzigartiger Blick fürs Marginale – findet hier so gut wie nicht statt.« Der kurze, in der deutschen Ausgabe 97 Seiten lange Text, angelehnt an Dostojewskijs *Schuld und Sühne* (im Original heißt *Schuld* daher auch *Un Raskonikoff*) nimmt sich wenig Zeit für genaue Blicke auf die Außenwelt, vielmehr rast und strudelt hier das innere Delirium der beiden Protagonisten, eines jugendlichen, finanziell verarmten Paares, das während einer stürmischen, verschneiten Winternacht durch die Kneipen von Paris zieht. Um echte und vorgestellte Schuld geht es in den Dialogen und Monologen dieser im Fieber verbrachten Stunden, wobei auch hier immer wieder Momente durchschimmern, die typisch sind für das Gesamtwerk von Bove, in dem der Mensch völlig alleine gelassen, jenseits jeglicher metaphysischer Hoffnung, dazu gezwungen wird, die eigene Nacktheit und Unbeschütztheit zu begreifen. So spricht Gott zum delirierenden Protagonisten Pierre: »Du vergißt, daß die Menschen frei und von mir getrennt sind.« Wenn jemand den Existenzialismus literarisch auf die Spitze getrieben hat, ohne ihm dabei jedoch einen philosophischen Überbau zu geben, dann war es womöglich Emmanuel Bove. Die moralische Strenge von *Schuld* mag einem heute etwas konstruiert erscheinen, ebenso der oft leicht pathetische Ton, dennoch ist diese deutsche Erstveröffentlichung alleine deshalb zu begrüßen, weil dadurch der Name Bove in Erinnerung gehalten wird, droht er doch gerade wieder – wie so vieles – völlig in Vergessenheit zu geraten.

[Geb., 128 S., Düsseldorf 2010, Lilienfeld, 15,– €] mb

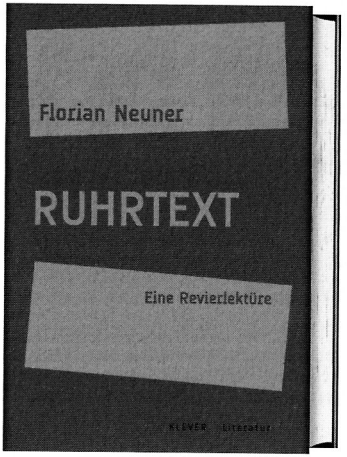


JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT
Die Wahrheit über Marie

Erdbeben, Gewitter, Feuersbrunst! In dem Romanzyklus um seinen Ich-Erzähler und Marie erzählt Jean-Philippe Toussaint deren Liebes- und Trennungsgeschichte(n) mit Naturgewalt. Das überrascht vielleicht diejenigen, die den Autor von *Das Badezimmer* (*La salle de bain*, 1985) und *Fernsehen* (*La télévision*, 1997) bisher als distanziert-lakonischen Beschreiber von Alltagsabsurditäten kennen gelernt haben. Mit *Sich lieben* (*Faire l'amour*) schlug Toussaint 2002 einen neuen Ton an: Als sein Symbol könnte man das bedrohliche Fläschchen

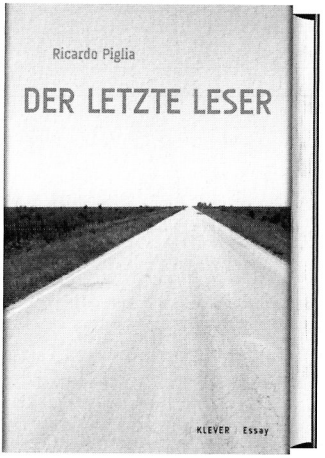
„Die Frage, wie unser Sehen funktioniert, verweist auf Falkners eigenen genüsslich desillusionierenden Blick, dem das Buch seinen subkutanen Witz verdankt. Ein schwindelmachendes Buch über das verborgene Räderwerk des Lebens“

(Daniela Strigl, in: Falter 44/10)



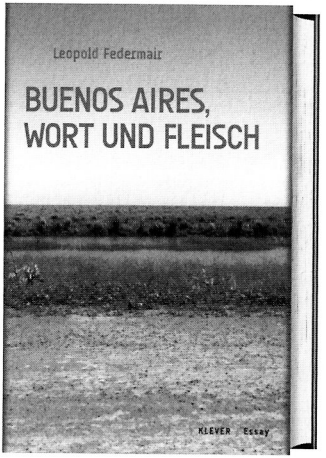
„Florian Neuner ist durchs Ruhrgebiet gefahren und hat notiert, was er sah und dachte … Man liest das Buch in Häppchen und staunt, wie reich auch das Armseligste ist. Für den, der zu sehen versteht.“

(Frankfurter Rundschau, 28.8.2010)



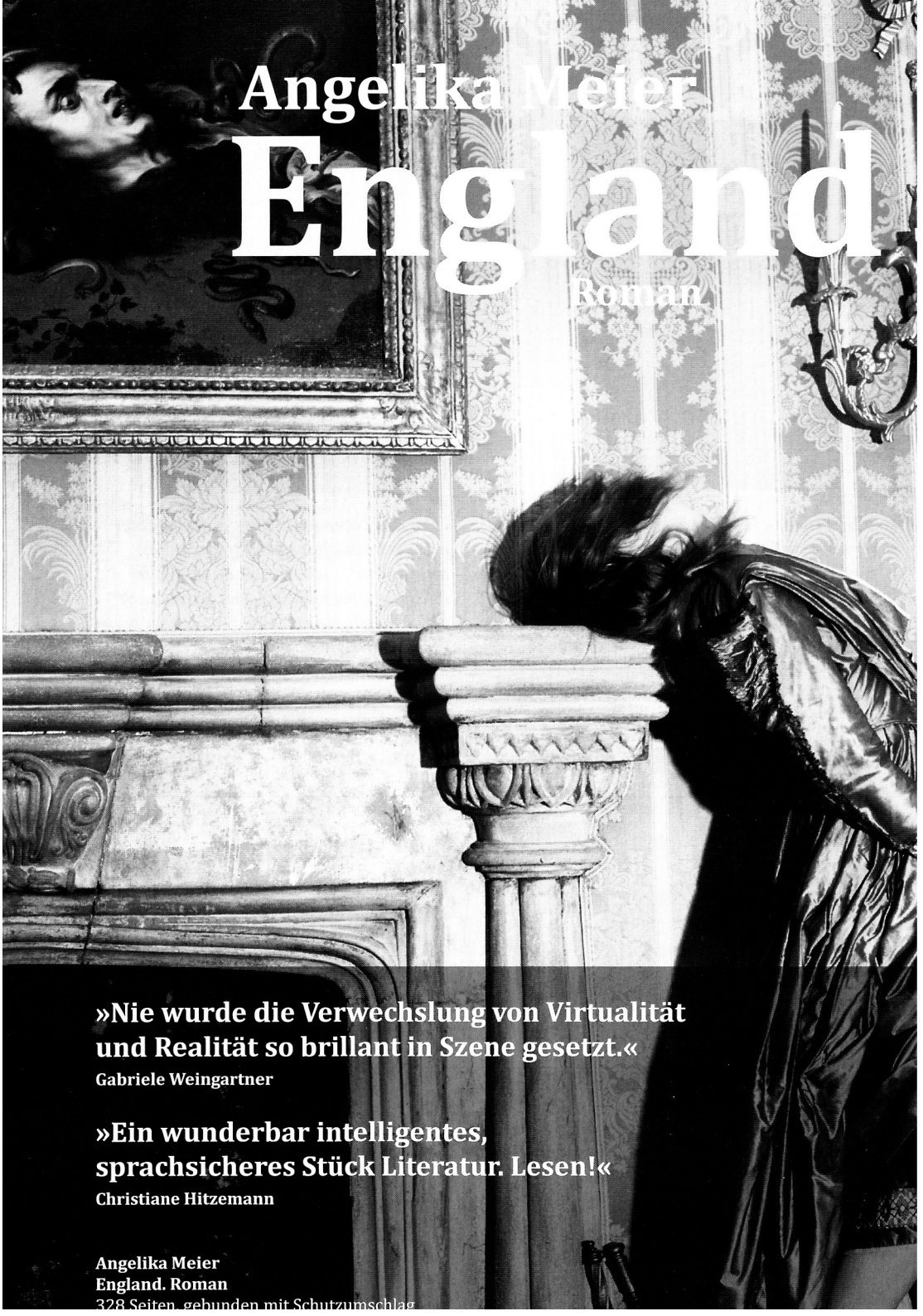
„Wer wissen will, warum Jorge Luis Borges der überzeugendste Leser ist und was er mit Franz Kafka gemeinsam hat … dem sei Ricardo Piglias Essay „Der letzte Leser“ empfohlen.“

(Florian Müller, in: Ex Libris)



„Es ist eine Stadt, die immer noch Nostalgien weckt, wie sie der Tango seit je her nährt: das Paradies liegt immer schon hinter uns, seine Ewigkeit ist literarisch.“

(Leopold Federmair)



»Nie wurde die Verwechslung von Virtualität und Realität so brillant in Szene gesetzt.«
Gabriele Weingartner

»Ein wunderbar intelligentes, sprachsicheres Stück Literatur. Lesen!«
Christiane Hitzemann

Angelika Meier
England. Roman
328 Seiten, gebunden mit Schutzumschlag

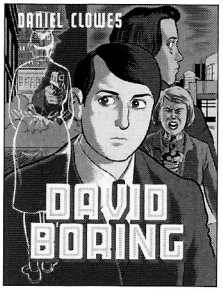
mit Salzsäure sehen, das sein wie immer namenloser Ich-Erzähler während der Trennung von Marie in Tokio griffbereit mit sich trägt. Es geht hier um Existenzielles: um Liebe, Tod, Einsamkeit und Leidenschaft – und um die Angst vor all dem. Sie scheint sich in einer beständigen Fluchtbewegung zu entladen, die für den Folgeroman titelgebend ist: *Fliehen* (*Fuir*, 2005). Zwischen Europa und Asien, Tokio und Kyoto, Shanghai und Peking, Paris und Elba versuchen die Protagonisten fiebrig mit der Erkaltung ihrer Gefühle fertig zu werden – um schließlich doch immer wieder zu einer wenngleich auch prekären Verbindung zu finden.

So auch in *Die Wahrheit über Marie* (*La Vérité sur Marie*, 2009). Der dritte Teil des Zyklus ist nun in der deutschen Übersetzung von Joachim Unseld bei der *Frankfurter Verlagsanstalt* erschienen. (Nach Plänen für eine weitere Fortsetzung befragt, gab sich Toussaint bei einer Lesung im Berliner Literaturhaus kürzlich geheimnisvoll.)

Der Ich-Erzähler und Marie leben getrennt, im sommerschwülen Paris machen sie gleichzeitig Liebe mit neuen Partnern. Der Herzinfarkt von Maries Liebhaber bringt die beiden jedoch noch in derselben Nacht zusammen und löst bei der Erzählerfigur eine nur leidlich überspielte Eifersucht auf Maries Leben ohne sie aus. Es scheint, als versuche sie dieser Herr zu werden, indem sie sich der Geschichte zwischen Marie und einem reichen Rennstallbesitzer erzählerisch bemächtigt. Dabei beraubt sie den Rivalen aus boshaftem Vergnügen seines richtigen Namens, und auch ansonsten kann der Leser berechtigte Zweifel an der Autorität dieses Erzählers haben. Da mag dieser seine Präsenz bisweilen noch so sehr vergessen machen, sich als auktorialer Erzähler aufspielen und nachdrücklich behaupten, »ein naturgegebenes inneres Wissen« über Marie zu haben: »Ich besaß das absolute Verstehen. Ich wusste die Wahrheit über Marie.« Dass er die »Realität immer nur umkreisen« kann, ist ihm letztlich so klar wie dem Leser. Selbstentlarvend schöpft er daraus die Möglichkeit, dass er erzählend »vielleicht eine völlig neue Wahrheit gewinnen könnte, eine, die sich von dem, was das Leben wirklich war, nur inspirieren ließe, sie aber, ohne sich um Wahrscheinlichkeit oder Wahrheitsgehalt zu kümmern, transzendieren würde, [...] eine Wahrheit nahe der Erfindung, einen Zwilling der Lüge, die ideale Wahrheit«. Typisch Toussaint ist es, dass dieser metapoetisch und metaphysisch so schwergewichtige Gedanke sich verdichtet im eindringlich empathisch beschriebenen – und physiologisch unmöglichen – Kotzen eines Pferdes, im Frachtraum einer Boeing 747, an einem Gewitterhimmel zwischen Asien und Europa. In solchen aberwitzigen und zugleich poetischen Szenen ist der belgische Autor einerseits ganz der Alte. Noch immer wechselt seine Erzählung spielerisch von filmartig inszenierten Handlungsepisoden zu selbstgenügsamen Sprachbildern und ironischen Abschweifungen. Dass sich daraus ein dichtes Erzählgewebe formt, das bei aller Luftigkeit auch das Gewicht ernster Eigentlichkeit zu tragen vermag, ist andererseits die besondere Qualität des ›neuen‹ Toussaint. So unterhaltsam, ergreifend und gegenwärtig lässt man sich gerne etwas über die Liebe erzählen.

[Geb., 189 S., Frankfurt a.M. 2010, Frankfurter Verlagsanstalt, 19,90 €] kh

COMIC

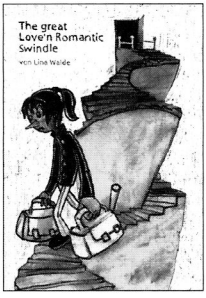


DANIEL CLOWES
David Boring

Mit Daniel Clowes' *David Boring* legt *Reprodukt* den lang erwarteten Nachfolger zur Graphic Novel *Ghost World* vor. Vordergründig schildert Clowes hier das durch und durch triste Leben und Leiden des spätpubertären David Boring. Durch die Einflussnahmen seiner übermächtigen Mutter nachhaltig verstört – der Vater verließ die Familie früh –, hat dieser selbstmitleidige Verlierer seiner amerikanischen Kleinstadt-Heimat den Rücken gekehrt. Vorgestellt wird David dem Leser als Großstadtbewohner, dessen harmlose erotische Vorliebe für die Gesäßpartie wohlbeleibter Frauen in der urbanen Anonymität zum sein ganzes Denken bestimmenden Handlungsziel geworden ist; Davids ständiges Grübeln, seine als leidenschaftslos zur Darstellung gebrachten sexuellen Eskapaden und seine fortwährende Schamhaftigkeit machen die besondere Wunderlichkeit dieses jungen Mannes ohne weitere nennenswerte Eigenschaften aus. In Gang gesetzt wird die Handlung erst, als ein ehemaliger Schulkamerad David besucht, um wenig später unter ungeklärten Umständen gewaltsam ums Leben zu kommen. Bald darauf lernt David seine vermeintliche Traumfrau kennen, wird erst ihr Stalker und dann ihr Liebhaber, wird Opfer eines Mordversuchs am »Vorabend« eines Terrorangriffs von apokalyptischem Ausmaß, und hört zu allem Überfluss nicht auf, schwer an seiner Libido zu tragen. Im Zuge des darüber noch weit hinausgehenden Geschehens changiert die Handlung zwischen zahlreichen Genres: Die in Aussicht gestellte Coming-of-Age-Story wechselt nahtlos in die Formsprache des Psychothrillers, schwenkt vom Familien- zum Survival-Drama, variiert in der Zuspitzung auf seinen kathartischen Abschluss hin den Hard-Boiled-Krimi, esoterisch unterbaute Weltuntergangs- und Katastrophenszenarien. Nicht von ungefähr mutet diese Genre-Verquickung wie ein Schnelldurchlauf populärer Filmgattungen an. Parallel zu Clowes' Mitarbeit an der *Ghost World*-Verfilmung entstanden, meint man *David Boring* als bildmedialen Gegenentwurf zum narrativen Erzählen im populären Film lesen zu können: Die klaren Bildkompositionen und unterkomplex durchgebildeten, aber ausdrucksstarken Figuren erden die überdreht dahinrasende Handlung und verleihen ihr eine Glaubwürdigkeit, die den Leser umso mehr auf die eigentümlichen Logiken des gemeinen Genrekinos zurückverweist. Mehr noch stellt Clowes der chronologischen Bildabfolge im Film die distinktive Außerzeitlichkeit des Comicbuchs entgegen, etwa wenn Davids Erzählstimme auf leicht zu überlesende Panel- und Dialogdetails zurück oder voraus weist. Clowes animiert den Leser zum vor- und zurückblättern in der Handlung, schneidet dem schwarz-weißen Erzählfluss darüber hinaus farbige Panels des fiktiven Superheldencomics *Yellow Streak* gegen. Unmissverständlich als Interpretationsanleitung intendiert, sind die entkontextualisierten Farbbilder für den Leser hierfür aber unbrauchbar, nachdem Davids Mutter diesen Comic im Comic zerreißt bis nur noch ungeordnete Einzelpanels übrig bleiben, die keinen sinnvollen Bezug zur Haupthandlung mehr zulassen. So findet Davids letztendliches Dilemma, seine eigene Geschichte in keine erzählerisch befriedigende Ordnung, in keinerlei emanzipative Selbstermächtigung überführen zu können, seine Verschiebung auf den Leser. Der vermag sich keinen rechten Reim auf diesen Text zu machen. *David Boring* ist motivisch fragmentiert, entzieht sich dem analytischen Zugriff. Seine eindrucks-

volle Wirkung entfaltet sich im präreflexiven Lesevorgang, im beständigen Gefühl, Clowes erzähle etwas Wichtiges über die Welt und ihre absonderlichen Bewohner. Was das aber sein soll, lässt sich nach der Lektüre nicht mehr benennen.

[Brosch., 128 S., Berlin 2010, Reprodukt, 20,– €] jki



LINA WALDE

The great Love'n Romantic Swindle

The great Love'n Romantic Swindle – der Titel ist eine Anspielung auf die Absage des Authentizitätsversprechens der Rockmusik, auf jenen filmischen Hybrid aus Dokumentation und Mockumentary, den die Sex Pistols und Regisseur Julian Tempel als letztes Lebenszeichen ihrer kurzen Karriere hinterließen – *The great Rock'n'Roll Swindle.*

The great Love'n Romantic Swindle hingegen erzählt vom Ende einer Liebe. Ob die so kurz gewesen sein mag, wie die Zeit der Sex Pistols, ist nicht ersichtlich. Die gerade mal 12-seitige Geschichte setzt nämlich unmittelbar beim Schluss, besser gesagt beim Schluss-Machen an. Aber sie operiert mit einem ähnlich gebrochenen Versprechen auf Authentizität, wie es einst die Sex Pistols taten. Der Comic wird explizit als autobiographisch ausgewiesen. Und das verspricht zumindest, dass einige der geschilderten Szenarien real erlebt wurden. So einfach ist es dann allerdings doch nicht. Aber eins nach dem anderen.

Man kann sicher behaupten, dass sich Hamburg und Berlin institutionell als wichtige Comiczentren in Deutschland fest etabliert haben. Ausstellungen, Projekte, Vorträge, Forschung, Anthologien, große wie kleine Verlage – hier bündelt sich die Kreativität. Das sollte jedoch nicht dazu verleiten, den Output und die ungewöhnlichen Publikationsbemühungen in anderen Regionen zu übersehen. Der 2007 in Kassel gegründete *Rotopol Verlag* beispielsweise, der von AbsolventInnen der dortigen Kunsthochschule ins Leben gerufen wurde, ist ein gutes Indiz für die Bemühungen einiger Comicschaffender jenseits der konventionellen Veröffentlichungspolitiken trotz ungewohnter Formate und kleiner Auflagen ein Forum für das Sperrige zu präsentieren. Vieles davon ist mit einer Abkehr von narrativen Formen verbunden und integriert stattdessen angrenzende Bereiche wie Design und Illustration. Das kann sich indes dann als problematisch erweisen, wenn das Design zum puren Fetisch gerinnt, das Aufbrechen der Form zur verspielten Präsentation dessen wird, was eben noch so möglich und bislang unerprobt geblieben ist. Dann lautet das Ziel schlicht und ergreifend kontemplative Überwältigung und warum ausgerechnet die frenetischen Jubel benötigt, kann wohl nur ein zutiefst bürgerliches Herz beantworten, das bei der Rezeption erregt schlägt, während es die mit identischen Standards hantierende SuperheldInnenstory verächtlich rügt.

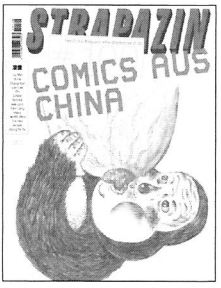
Wollte man diese Dichotomie einen Augenblick aufrecht erhalten, dann wäre das selbstverlegte Debüt von Lina Walde, die ebenfalls als Illustratorin die Kunsthochschule Kassel besucht, so etwas wie der narrative Backlash, an dem sich wunderbar ablesen lässt, inwiefern die Verbindung von Unterhaltung und formaler Ambition Bedeutung transportiert, ohne zuvor als habituelle Ausweisung der Exklusivität das obligatorische Päckchen der Kunstbeflissenheit schnüren zu müssen. Optisch ist das Werk ganz klar ein Kind der DIY-Kultur: Hinter dem sehr schönen Siebdruckcover verbirgt sich ein schwarzweißer, im besten Sinne dreckiger und rauer Strich, der seine skizzierten Ursprünge nicht leugnet, sondern förmlich ausstellt. Vielleicht liegt es am Inhalt, dass er an den Mythos der Perfektion denken lässt, denn der Plot erzählt gleich von zweierlei Mythen: dem der Liebe und dank des Vermerks des Autobiographischen auch von jenem der Authentizität.

Die Geschichte beginnt, wie gesagt, dort, wo nichts mehr zu retten ist. Gedankenverloren erklimmt die Hauptfigur die verwinkelte Treppe zu ihrer Wohnung, wo sie ihrem Freund unterbreitet, dass sie endlich ausziehen wird. Der will sein Unglück nicht verstehen, und so wandelt sich die anfängliche Irritation in pure Abscheu. Es wird ein lauter Abschied. Zum Schluss schreit er ihr auf den Treppen, die nun eine expressionistisch bedrohliche Architektur angenommen haben, hilflos »Und das war mein Opera-Poster!« hinterher. Ein schönes Beispiel für den mentalen Ausnahmezustand, den unglückliche Liebe eigentlich bedeutet. Plötzlich werden banale Alltagsgegenstände mit einer peinigenden Historie ausgestattet und der Zwang, zu kränken, kanalisiert das Wissen darum, dass ohne ihn nur noch Gleichgültigkeit den Gefühlshaushalt dominieren wird. Für den Verlassenen gerät jede Handlung des einstigen Partners zur narzisstisch codierten Chiffre und so werden wir ausgiebig Zeugen davon, wie diese Prozedur abläuft. Die Hauptfigur flieht zu den Eltern und FreundInnen, derweil sie ihre Aufgaben für die Uni zu bewältigen versucht. Die Perspektive des Freundes kommt nicht vor, trotzdem bleibt er in Gestalt unbeholfener wie dramatischer Telefonanrufe präsent, die in der Regel zwar mit Ignoranz abgekapselt werden, aber natürlich dennoch Spuren hinterlassen. Das Umfeld reagiert mit Küchentischweisheiten auf die Situation, die individuelle Spezifik der Tragik bleibt unvermittelt. Erträglich wird das Ganze nur durch Momente von Situationskomik, aber auch die täuscht nicht über das Geflecht aus Abhängigkeit und Fluchtversuchen hinweg, das sich als existenzielle Art der leiblosen Liebe offenbart – eine Möbiusschleife der Emotionen.

Wie aber wird nun der Authentizitätsfalle entgangen? Wollte man die Geschichte tatsächlich für bare Münze nehmen, müsste man Walde gnadenlose Egozentrik unterstellen. Da macht allerdings die Konzeption der Panels einen Strich durch die Rechnungen. Die Physis der Figuren ist Ausdruck ihrer psychischen Befindlichkeiten. Das variiert zwischen cartooneskem Charme und der Plünderung kultureller Ikonographien, bspw. wenn die Reise aus der Stadt die Figur in Godzilla-Manier durch die viel zu kleinen Gebäude stampfen lässt oder ihr Gesicht urplötzlich jenem aus Edvard Munchs »Schrei« gleicht, nachdem die Mutter beim Korrekturlesen einer Hausarbeit über den Nationalsozialismus die verhängnisvolle Frage stellt, wer denn nun eigentlich diese Shoah sei. Dieses Verfahren verhindert die blanke Identifikation wie es ebenso die Aufmerksamkeit auf die Mikroeinheit Beziehung lenkt. Das Strukturale wird zum Mittelpunkt; der Voyeurismus, ein wenig Anekdote aus dem beschädigten Beziehungsleben zu erhalten, hat keine Chance. So greifen schließlich beide Mythenstränge ineinander: Was dem Authentischen an Überzeugungskraft entzogen wird, lässt sich gleichermaßen in der Gefühlswelt der Figur beobachten: Der Anlass, die Sicherheit der Autobiographie zu brechen, gleicht dann in etwa der Flucht vor der bangen Frage danach, welche Art von Gefühl denn nun die richtige sei. Das Fazit, das hier über die Liebe gefällt wird, ist jedenfalls eindeutig: Sie ist eine sozial erwünschte Spielart der Schizophrenie.

Im Kern bleibt ein rüdes Debütwerk mit Esprit, Attitüde und gebotener inhaltlicher wie visueller Schnoddrigkeit, voller Charme, Witz und Tragik. RomantiksympathisantInnen hingegen werden wenig Trost finden.

[Der Comic kann für drei € plus Portokosten direkt bei der Autorin unter linawalde@web.de bestellt werden] sj



STRAPAZIN
 # 100: Comics aus China
 # 101: Visionen für Zürich

HEINZ LUDWIG ARNOLD / ANDREAS C. KNIGGE (Hg.)
text + kritik Sonderband V/09: Comics, Mangas, Graphic Novels

DANIEL CLOWES
Wilson

KERASCOET / VEHLMANN
Jenseits

ÉRIC LIBERGÉ
Monsieur Mardi-Gras – Unter Knochen

M.S. BASTIAN / ISABELLE L.
Bastokalypse

WINSHLUSS
Pinocchio

MARC-ANTOINE MATHIEU
Die 2,333. Dimension
Gott höchstselbst

CHRISTIAN ORENDT
Da kommt man eher drüber weg als drumherum!
Es ist nicht schlimm ein Gott zu sein.

DAVID SHRIGLEY
Äh ... was machst du da eigentlich?

ZUNI VON ZUBINSKI
Alles!

KERI SMITH
Mach dieses Buch fertig
Das ist mehr als ein Buch

»I want to write literature that pushes people into their lives rather than helping people escape from them. Comics are just words and pictures. You can do anything with words and pictures«, so der kürzlich verstorbene Harvey Pekar. Ohne experimentierfreudige Verlage und ohne die nötigen Plattformen, um sich vorzustellen und auszuprobieren, wäre die Szene des AutorInnencomics im deutschsprachigen Raum lange nicht so vielgestaltig und stark. Wenngleich sich mittlerweile mehrere Zeitschriften gegründet haben, wie *Orang* oder *Spring*, ist die Rolle von *Strapazin*, dessen 101. Nummer gerade erschien, gar nicht zu überschätzen. Seit vielen Jahren ist dieses Zürcher Comic-Magazin für viele ZeichnerInnen und AutorInnen Bühne, Sprachrohr, Medium. Dabei wurde Internationalität immer groß geschrieben. Und so ist es bezeichnend, dass die 100. Nummer gefeiert wurde mit einem dicken Heft *Comics aus China*, wozu die RedakteurInnen eigens eine »Expedition« unternahmen, um vor Ort Kontakte und Freundschaften zu knüpfen. So bekommen wir einen wertvollen Einblick, wie ComiczeichnerInnen sich in China aus den staatlichen Vorgaben frei strampeln, welche Perspektive sie in ihrem Land entwickeln, was ihnen wichtig ist und wie sie es erzählen. Herzliche Gratulation nach Zürich! Nummer 101 blieb dafür ganz zu Hause und widmet sich dem modernen Städtebau vor Ort: *Visionen für Zürich*, was natürlich auf andere Städte übertragbar ist.

Wenn auch die hohe zeichnerische und literarische Qualität der Graphic Novels alle Abqualifizierungen des Comics als triviale Unterhaltungsliteratur endgültig ad absurdum geführt hat, wächst die Anerkennung bei uns nur langsam und bleibt weitgehend im Fan-Zirkel. Da ist es schon als Mainstream-Signal zu werten, wenn eine Literaturzeitschrift wie *text + kritik* einen eigenen Sonderband zum Thema *Comics, Mangas, Graphic Novels* herausgibt. Und wenn darin Comic-Spezialisten wie Andreas C. Knigge zum x-ten Mal in die »Zeichen-Welten« des Comic einführen, Urs Hanggartner die Beziehung zwischen Comic und Literatur untersucht oder Jens Nielsen die Mangas als graphische Erzählform unter die Lupe nimmt, dann ist das einfach notwendig und nicht nur für Anfänger im Genre interessant. Neben diesen »Basics« stehen vor allem AutorInnencomics und Graphic Novels im Rampenlicht: Die Beiträge über Will Eisner (von Wolfram Knorr), Robert Crumb (von Klaus Schikowski), und David B. (von Jonas Engelmann) beleuchten die höchst unterschiedlichen autobiographischen Erzählweisen, während andere Aufsätze über Jacques Tardi (von Christian Gasser), Alberto Breccia (von Dietrich Grünewald), Hugo Pratt (Herbert Heinzelmann), Pierre Christin (von Paul Derouet und A. Knigge) oder Alan Moore und den *Watchmen*-Zyklus (von Dietmar Frenz) die Spannbreite vom kritischen bis zum magischen Realismus, von der Historie bis zur Science Fiction demonstrieren und dabei aufzeigen, wie individuell die einzelnen Autoren ihre Stories gestalten und wie unverwechselbar die jeweiligen Beziehungen zwischen Text und Bild, Inhalt und graphischer Umsetzung sind. Ob Crumb oder David B. – meist sind es Außenseiter-Erfahrungen, die sie in ihren Erzählungen verarbeiten. Ihre Sicht auf die gesellschaftliche Realität ist naturgemäß kritisch und ernüchternd, das Scheitern des Protagonisten an seinem verzwickten Leben und einer ihm (vermeintlich) feindlich gesonnenen Umwelt wird mehr oder minder humorvoll, sarkastisch, poetisch oder melancholisch geschildert und lädt die LeserInnen zu Identifikation oder zumindest Empathie ein.

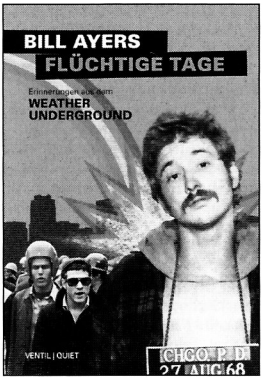
Der AutorInnencomic gibt nicht nur unseren Albträumen und Traumata eine Bühne, sondern lässt auch den aggressiven Schwerspatz, Neurotiker und Depresso in uns auftreten. *Wilson* von Daniel Clowes ist so ein Miesepeter. Ein eingefleischter Misanthrop, der von sich behauptet, ein Menschenfreund zu sein. Ein Analphabet in Sachen Kommunikation oder gar Einfühlung, der jedoch dauernd andere Menschen anquatscht, um auf ihre Reaktion sofort aggressiv zu reagieren. Seinen Humor verstehen nur wenige, seine brutale Ehrlichkeit auch. Als der Fahrer eines angeberischen Geländewagens ihn auf der Straße nach dem Weg fragt, antwortet er patschnass: »Wenn Sie sich wie ein normaler Mensch benehmen würden, dann könnte ich Ihnen vielleicht helfen. Aber wer so eine Arschlochkarre fährt, muss alleine klar kommen.« Er spricht aus, was wir als Leser oft genug denken, und gerade deshalb mögen wir ihn, obwohl er sich dauernd ekelhaft benimmt. Als egomanischer Eigenbrötler lebt er natürlich allein mit Hund, doch als sein Vater stirbt, fühlt er sich plötzlich so verlassen und einsam, dass er seine Ex-Frau von vor 16 Jahren ausfindig macht und von (s)einer halbwüchsigen Tochter erfährt. Scheinbar beginnt sich nun das Blatt seines Single-Daseins zu wenden – doch nur, um noch größerer Desillusionierung Platz zu machen. Die Vorstellungen von Glück, Zufriedenheit, Harmonie erweisen sich als fauler Zauber, die Beziehungen zu den Menschen sind letztlich genauso lieblos und austauschbar wie die Umwelt, in der er sich bewegt. Es sieht ganz so aus, als ginge es den Leuten besser, wenn sie nichts mit Wilson zu tun hätten. Und trotzdem liebt man diesen melancholischen Loser, den Prototyp eines modernen Anti-Helden. Sein Schöpfer Daniel Clowes, 1961 geboren, gilt als einer der wichtigsten zeitgenössischen Künstler des Autoren-Comics. Während seine früheren Graphic Novels (*Ghost World, David Boring, Like a Velvet Glove Cast in Iron / Wie ein samtener Handschuh in eisernen Fesseln)* alle bei Reprodukt in deutscher Übersetzung erschienen und auch noch lieferbar sind, ist *Wilson* seine erste Graphic Novel, die 2010 als Originalausgabe erschien und überraschenderweise von Eichborn ediert wurde.

Während Clowes stilistisch und inhaltlich eher zu den realistischen Comic-Zeichnern zählt, schätzen viele Comic-Autoren die Möglichkeiten des Phantastischen, Surrealistischen, Traumhaften, die im Comic viel »natürlicher« wirken als etwa in Film oder Literatur. Manche behandeln das Irreale mit größt-

möglichem Realismus der Form, andere Zeichner setzen die beiden Perspektiven stilistisch bewusst voneinander ab. So in dem eigentümlichen Werk *Jenseits,* geschaffen vom Zeichnerduo Kerascoët (das sind Marie Pommepuy und Sébastian Casset) zusammen mit dem Szenaristen Fabian Vehlmann. Was märchenhaft beginnt, mit einem heiteren Rendezvous eines Prinzen mit dem Mädchen Aurora, locker hingetuscht wie eine liebliche Kinderbuch-Illustration, wird sehr schnell von grauenhaften Ereignissen unterbrochen: eine rote klebrige Masse platscht von der Decke auf den galanten Kaffeeklatsch und begräbt alles unter sich. Gerade noch können sie sich befreien und den überschwemmten Räumen entfliehen – da beginnt man zu begreifen, dass die beiden Winzlinge in der riesigen und sehr wirklichkeitsgetreu dargestellten Leiche eines Mädchens gehaust haben – wie viele andere kleine Wesen auch, die ebenfalls aus allen Körperöffnungen entwischen. Auf den ersten Blick scheinen sie geradewegs den klassischen Bilderbüchern der Grasnarbenwelt entsprungen zu sein: die Idyllen im Moos mit Schneckenpost und Wirtshaus *Zum Fliegenpilz* von Baumgarten oder Bohatta-Mopurgo, bis hin zum Hochzeitszug im Elfenland. Andererseits sind die kleinen Wesen auf den zweiten Blick so heil nicht wie ihre »Vorbilder«: manche haben schwarze tote Augenhöhlen, andere nur ein halbes Gesicht, es sind ziemliche Freaks und Monster dabei, Rabauken, narzisstische Möchtegernprinzessinnen, dicke Vielfrasse. Und entsprechend ist das ganze Leben im Gras alles andere als harmlos und harmonisch. Die echten Tiere wie Maus, Vogel, Wespe sind bedrohliche Fressfeinde, die ganze Natur erweist sich als gleichgültig und grausam, und die kleinen Wesen selbst sind es nicht weniger: Manche sind Leichenschmatzer und ernähren sich vom verwesenden Körper, andere von den Maden, die bald zuhauf um den Leichnam herumwimmeln. Oder sie fressen sich gar gegenseitig. Altruismus ist ihnen gänzlich fremd, und allein das Mädchen Aurora, die man als Seelengestalt des toten Mädchens betrachten könnte, versucht ein soziales Miteinander zu organisieren, in dem für alle gesorgt wird, Essen aufgeteilt, die Kranken gepflegt, Unterkünfte gebaut … Dass ihr dafür nicht gedankt wird, sie vielmehr ausgetrickst, betrogen und ausgebeutet wird, lässt sie zu einem einsamem und traurigem Wesen werden, das schließlich in der Kuckucksuhr eines menschlichen Einsiedlers, womöglich sogar seines Mörders, Zuflucht findet. Der Kontrast zwischen der Menschenperspektive, der realistische Blick auf die Leiche, die zunehmend verwest, und der Perspektive der kleinen Wesen, die wie im Bilderbuch gezeichnet sind und bei aller Monstrosität auch niedlich wirken, ist heftig, die Verspieltheit und gleichzeitige Grausamkeit dieser märchenhaften Welt wirkt verstörend und zutiefst desillusionierend. Wenn auch in keinster Weise mit irgendwelchen religiösen oder esoterischen Jenseitsvorstellungen korrelierend, ist es doch eine Imagination des Todes. Ähnlich wie in Peter Jacksons Film *Lovely Bones* könnte man die Geschichte als Loslösungsprozess der Mädchenpsyche von der Realität und ihrem toten Körper begreifen, aber auch als Abschied von den Vorstellungen und Märchenfiguren ihrer Kindheit, von den Projektionen des Heilen, Guten, Schönen, inklusive Märchenprinz. Der weitere Weg muss allein gegangen werden. Doch letztlich steht die Geschichte für sich und entzieht sich konsequent eindeutigen Interpretationen. Fest steht, dass Kerascoët und Vehlmann ein in jeder Hinsicht einzigartiges, zauberhaft-düsteres und auch ergreifendes Werk gelungen ist, das man nicht so schnell vergisst.

Was passiert, wenn wir tot sind? Das Totenreich hat die KünstlerInnen seit jeher beschäftigt, und so tanzen die Skelette ihren gruseligen Reigen vom Mittelalter bis heute, um uns einerseits beharrlich an die Endlichkeit unseres Lebens zu erinnern und uns andererseits auszumalen, wie die Unterwelt aussehen könnte. Sich ein definitives Ende vorzustellen, ist sehr viel schwieriger als das Reich der Lebenden wie durch eine Linse ins Reich der Toten zu spiegeln. Die Gerippe schwingen ihre klapprigen Knochen ganz wie im richtigen Leben, vom *Schedel'schen Totentanz* bis zu Disneys *Silly Symphonies*, von James Ensor bis zu den kämpfenden Skeletten in Ray Harryhausens Sindbad-Verfilmung. In diese Traditionslinie ist auch der Comic von Éric Libergé einzuordnen: *Monsieur Mardi-Gras – Unter Knochen,* in vier Folgen erschienen: *Willkommen!, Das Teleskop von Charon, Das Land der Tränen* und *Die Formel der Wiederauferstehung.* Der Kartograph Victor Tourterelle rutscht im Badezimmer auf dem Spielzeugauto seines Sohnes aus und bricht sich das Genick, und zwar genau um Mitternacht zwischen Fastnacht und Aschermittwoch, weswegen er im Totenreich den Namen Mardi-Gras-Aschermittwoch erhalten wird. Kurzum: er wacht auf und findet sich mutterseelenallein wieder als Gerippe in einer karstigen, dunklen Mondlandschaft aus Sand und Schotter. »Auf der Erde hat man uns was von einem hellen Licht erzählt, von geliebten Verstorbenen, die einen mit offenen Armen empfangen« – doch nichts davon. Wäre er nicht schon gestorben, könnte man sagen, er langweilt sich zu Tode – bis plötzlich ein radelnder Postbote, ebenfalls im »Katakombenkostüm«, auftaucht und ihm ein Einschreiben überbringt: sein postmortales Gutachten mit neuem Namen und Nummer. Auf dem Gepäckträger nimmt er ihn mit in die nächste Totenstadt. Wie eine gewaltige Sandburg sieht sie aus, staubig, grau-braun und trist, die Straßen wimmeln von Skeletten, die ihrer Arbeit nachgehen und im übrigen den weiteren Verfall ihrer Knochen energisch bekämpfen (»tausche drei Rippen gegen einen Oberarmknochen«): »Was wollen Sie«, erklärt der Postbote ungerührt, »alles im Königreich der Tränen ist nichts weiter als ein Spiegelbild der Erde! …« Allerdings sind die skurrilen Abenteuer, die Mardi-Gras hier erlebt, sicherlich weitaus spannender als seine irdische Kartographenexistenz. Der Comic ist mit feinem Strich, großer Freude am Detail, hintergründigem Witz und makabrem Humor gezeichnet und geschrieben, in schönen, morbiden Farbtönen gedruckt und insgesamt ein Augenschmaus. Der moderne Danse Macabre fürs Lesekino.

Ein gigantisches Wimmelbild des Todes ist das 52 Meter lange Leporello *Bastokalypse* von M.S. Bastian und Isabelle L. Das wimmelnde Spektakel der Großstadt in *Bastropolis* hat sich gesteigert zu einer Mischung aus Höllentrip, Totentanz und Untergangsszenario. Man fragt sich: Welche Drogen haben denn die genommen? Von Anfang bis Ende drängeln sich die Toten, Zombies, Skelette. Monster, Dämonen, Ungeheuer treiben ihr Unwesen. Und dann erkennt man sie wieder, zumindest einen Teil. Ihre Vorlagen stammen aus dem Bilderfundus des realen Schreckens in Geschichte und Gegenwart und seiner fiktiven Umsetzungen in Kunst, Comic und Film. Keine Marter in den Höllendarstellungen des Mittelalters, die man nicht auch den Hexen und Ketzern in den Folterkellern der Inquisition angetan hätte oder im Dreißigjährigen Krieg erprobt, keine moderne Hölle, die nicht an die beiden Weltkriege, an Auschwitz und andere Todes- und Arbeitslager der Nazis oder an die Gulags der Sowjets erinnern würde. Die Topographie des Entsetzens trägt viele Namen und ohne sie zu nennen, tauchen Elemente und Figuren davon in der *Bastokalypse* auf: Zitate aus Jacques Callots Holzschnitten vom Dreißigjährigen Krieg ebenso wie aus Goyas *Desastres de la guerre* und Picassos *Guernica.* Man entdeckt den Kapuzenmann von Abu Ghraib und die explodierenden Türme von Ground Zero 9/11. Man findet Referenzen zur gesamten apokalyptischen Bildüberlieferung und Höllendarstellung von Bosch und Breughel über Dorés Illustrationen zu Dantes *Göttlicher Komödie* bis zu James Ensor, Ludwig Meidner, Max Ernst und Rolf Iseli, wobei durchaus eine bewusste Verballhornung der jüdisch-christlichen Über-

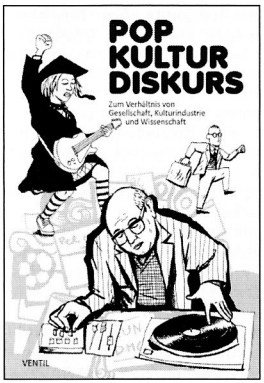


Bill Ayers

Flüchtige Tage
Erinnerungen aus dem Weather Underground

In seiner Autobiografie erzählt der Weatherman Bill Ayers von den wilden Jahren einer Generation, die entschlossen war, die Welt zu ändern. Ayers schildert den Widerstand gegen den Krieg in Vietnam, den Kampf der Schwarzen gegen Rassendiskriminierung und den eigenen Versuch, eine neue Politik zu machen. Seine ersten Gehversuche in der US-Bürgerrechtsbewegung kommen genauso zur Sprache wie das langsame Abtauchen in den Underground, von dem aus die Weathermen mit spektakulären Bombenanschlägen die Gesellschaft wachrütteln wollten.

400 Seiten, geb., 24,90 € (D)

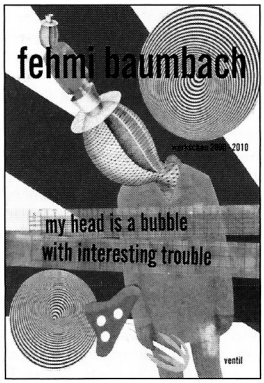


Witte/Aydin/Adam/Engelmann/Doymus/Henning/Cetin (Hg.)

Pop Kultur Diskurs
Zum Verhältnis von Gesellschaft, Kulturindustrie und Wissenschaft

»Kultur schlägt heute alles«, so Horkheimer und Adorno. Wir schlagen zurück: Die in diesem Band vorliegenden Auseinandersetzungen um (Pop-)Kultur versammeln einerseits vielfältige Zugänge und Diskurse und sind andererseits geprägt von der gemeinsamen Fragestellung nach dem affirmativen oder subversiven Charakter popkultureller Symbole und Praktiken.

288 Seiten, 14,90 € (D)

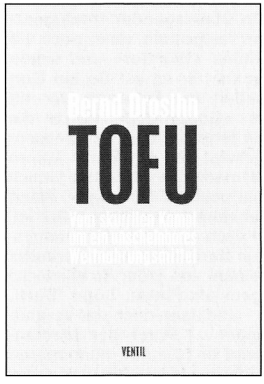


Fehmi Baumbach

My Head is a Bubble With Interesting Trouble
Werkschau 2000–2010

Ganz der Schule der Cheap Art verpflichtet, verzichtet Fehmi Baumbach auf jedwede elitäre Bedeutungshuberei. Ihre Kunst besticht vielmehr dank ihrer Mischung aus Agit-Prop und Neodadaismus. Mit zwei, drei gekonnten Messerschnitten in Sachen Intelligenz und Herzensbildung erobert sie Ausstellungsbesucher weltweit. Zum ersten Mal nun auch in Buchform, zwischen Werkschau, poetischem Statement und Lieblingsbuch.

88 Seiten, 15,00 € (D)



Bernd Drosihn

Tofu – Vom skurrilen Kampf um ein unscheinbares Weltnahrungsmittel

Gegen Bänker und Beamte, gegen Fleischpolitiker und die Bundeswehr, aber immer in Mission für ein vegetarisches Lebensmittel: Tofu.
Bernd Drosihn erzählt die Oper seines Erwachsenwerdens vor dem Hintergrund dieses schneeweißen Wunderblocks, seine ganz eigene »Tofugrafie« zwischen Alternativbewegung und Punk. Von den Do-it-yourself-Anfängen in Zeiten der ausklingenden Hippiebewegung bis hin zur beispiellosen Professionalisierung der Herstellung um die Jahrtausendwende: »Tofu« ist ein Stück bundesrepublikanische Mentalitätsgeschichte.

160 Seiten, 12,90 € (D)

www.ventil-verlag.de

lieferung stattfindet. Ikonographische Elemente des Totentanzes von Schedel bis José Guadalope Posada und der mexikanischen Volkskunst zum Totenfest stehen neben Filmzitaten von Frankenstein, King Kong und Romeros *Dawn of the Dead*. Nicht zu vergessen die Reminiszenzen an Spiegelmans *Maus* und Jacques Tardis *Grabenkrieg*. Und wer diese Spuren nicht selbst entdeckt, dem helfen Konrad Toblers glänzendes Essay »Wehe wehe wehe« und jede Menge bildnerische Beispiele auf der Rückseite des Leporellos auf die Sprünge, und zwar gleich dreisprachig. Das ganze Puzzle des Grauens ist in schwarzer Tusche gehalten und insofern ganz ähnlich den traditionellen Holzschnitten zum Thema, jedoch durchbrochen von bewusst trivialen Comicsprachfetzen wie AAAhhh, piff paff, zappp ... Andererseits erinnert das Gestaltungsprinzip des überquellenden, gedrängten, vor Figuren schier platzenden Bildes an die Publikationen aus der Siebdruckwerkstatt der Marseiller Künstlergruppe *Le dernier cri*, bei denen M.S. Bastian auch mehrere Plakate drucken ließ. Ihre Zeitschrift *hôpital brut* mit Beiträgen von Pakito Bolino und vielen anderen Zeichnern jenseits des Mainstream bildet den künstlerischen Kontext für diese wilde Publikation, die erstaunlicherweise in einem Zürcher Kunstverlag herauskam ...

Eine radikale Neuinterpretation des Klassikers *Pinocchio* hat Winshluss (das ist Vincent Paronnaud) vorgelegt und wurde dafür in Angoulême mit dem Preis für das beste Album 2009 belohnt. Zu Recht: Entstanden ist ein dicker Prachtband, auf mattem Papier und ganz in Farbe, der die unterschiedlichsten Zeichenstile auslotet, vom ganzseitigen, realistischen Aquarell und ausgefinkelten, detailbesessenen Panels bis zum schnell hingeworfenen Cartoon. Über 90 % der Bilder kommen gänzlich ohne Sprache aus, die Bilder sprechen für sich, nur Jiminy Wanze (statt Grille), die sich in Pinocchios Kopf wie ein Parasit eingenistet hat, plappert munter vor sich hin. Aus dem »hölzernen Bengelchen« von Carlo Collodi, in der Disney-Fassung noch kindgerecht verniedlicht, wird hier ein Amok laufender kleiner Kampfroboter, ein aus seiner langen Nase feuernder Android, den sein Erfinder Gepetto möglichst gewinnbringend an die Armee verkaufen möchte. Doch Pinocchio ist ausgebüchst, nachdem er die Frau des Erfinders erst mit seiner Nase gevögelt und dabei abgefeuert hat. Sein Weg führt durch die Gosse direkt in eine Spielzeugfabrik, wo er als kindlicher Arbeitssklave Sabotage in Form tödlicher Spielzeuge betreibt. Er übersteht die strafende Vernichtung und entflieht in die Märchenwelt. Dabei entpuppen sich die sieben Zwerge als ausgemachte Sadisten, die sich Schneewittchen als Sexsklavin halten; seine nächste Station, die »Zauberinsel«, ein halb zerfallener Jahrmarkt, wird von einem diktatorischen Clown regiert, und der Wal, in dessen Bauch er landet, ist ein grauenhaft mutiertes Vieh, das wie ein Tiefseemonster wirkt. Letztendlich landet er dort, wo ihn sein Erfinder haben wollte: als Kampfmaschine auf dem Schlachtfeld. Diese Adaption verdankt sich einer ausgesprochen aggressiven Modernisierung alter Figuren und Motive, platziert in einer schmutzigen, grausamen Welt voller Ausbeutung, Gewalt und Krieg: Pinocchio now!

Ein Spezialaspekt unter den Graphic Novels, dem auch in *text + kritik* ein eigener Beitrag gewidmet ist, ist der Comic im Comic bzw. der Blick des Comics auf sich selbst. Dabei ist die Reflexion über das Medium Comic immer auch eine über Wirklichkeit und Fiktion, über Sein und Vorstellung. Marc-Antoine Mathieu hat sich mit seinen Alben als Spezialist in diesen Fragen erwiesen. Schon das erste, *Der Ursprung* (1990), handelt davon, dass ein gewisser Monsieur Acquefacques, Angestellter im äußerst ernsten Ministerium für Humor, auf eine Comic-Seite stößt, auf der er sich selbst sieht, wie er an jenem Morgen aufgewacht und aufgestanden ist, sich gewaschen, rasiert und gefrühstückt hat. Später treffen weitere Seiten ein, die Ereignisse in der Zukunft schildern – schon sind die Wurmlöcher zwischen den beiden Welten Realität und Fiktion gegraben, und der arme Acquefacques, »Gefangener der Träume«, turnt seither in jedem neuen Album wieder zwischen diesen Paralleluniversen und verschiedenen Dimensionen umher. In *Der Wirbel* (1993) verschlägt es ihn aus der zweidimensionalen Welt der Zeichnung in die dreidimensionale (nämlich fotografierte) des Zeichners an seinem Schreibtisch, der ihn gerade auf Papier bringt, und in *Die 2,333. Dimension* (2005) wird er schließlich in eine Zwischenwelt geschickt, um dort einen verlorenengegangenen Fluchtpunkt wiederzufinden, ohne den es weder Perspektive noch Raum in der zweidimensionalen Welt gibt und alle Figuren platt wie Spielkarten werden. Wie eine Rakete wird er dazu in einen Kosmos geschossen, durch den Comicplaneten schweben, die, von Panels überzogen wie von Meridianen, alle eine eigene Geschichte erzählen (wobei Mathieu sich den Spaß macht, Seiten von Trondheim und van Schuiten zu zitieren), umgeben von Asteroidengürteln zerknüllter Entwürfe, die den Aufstand proben. Von einem grauen Loch angezogen, landet er in einer weiteren Dimension, der 2.333sten, im Requisitenlager der Comics, in dem er den Fluchtpunkt sucht wie die sprichwörtliche Nadel im Heuhaufen. Dort stolpert er durch das fast kubistisch gestapelte Gerümpel aus Möbeln und Panelrahmen, das mittels der beigelegten 3D-Brille tatsächlich eine Art dritter Dimension erhält ... In einem gewitzten und anspielungsreichen Vexierspiel aus Traum, Fiktion und Wirklichkeit durchleuchtet Mathieu immer wieder das Medium des Comics, die Technik der Zeichnung, die Konstruktion einer Story und nimmt sie auf die Schippe, gleichzeitig dekonstruiert er mithilfe dieser Metapher unsere Konstruktion von Welt und Realität. Mit welchem Recht ist ein Traum, ein Bild, eine Erzählung weniger »wirklich« als die so genannte »Wirklichkeit«? Ist diese nicht ebenso erträumt, konstruiert? Die Wirklichkeit, entnehmen wir der modernen Hirnforschung, ist nichts anderes als Teil jenes »Ego-Tunnels«, den unsere subjektive Wahrnehmung zeichnet. Insofern, könnte man folgern, ist alles wirklich oder alles virtuell, lediglich durch die verschiedenen Abstufungen und Intensitäten der Sinneswahrnehmung gestaffelt. Nicht nur: Ich denke, also bin ich. Sondern: Ich bin, weil und wie ich mich denke. Ich erschaffe mich selbst.

Mathieus neuestes Werk – ganz ohne Monsieur Acquefacques – nimmt sich den Inbegriff des Autors, Erfinders, Schöpfers vor: *Gott höchstselbst*. Und wie nicht anders zu erwarten, ist daraus eine Philosophiestunde par excellence geworden. Ein geniales Werk, in dem Religionskritik und Gesellschaftskritik, Philosophie, Neurologie, Astrophysik, Medienwissenschaft miteinander verschmelzen. Dabei bleibt Gott selbst im wörtlichen Sinn farblos und ohne Gesicht, er ist eine Emanation der Normalität, abgesehen vom Bart und der weißen Kleidung im Schlabber-Look. Er ist Projektionsfläche für jede Sorte von Fragen und Theorien über die menschliche Existenz, über Sinn und Zweck, über die Freiheit des Willens oder die Unfreiheit menschlichen Handelns ... Bei einer Volkszählung fällt er auf, weil er keinen Ausweis und keine Sozialversicherungsnummer hat, und landet prompt in der Psychiatrie. Wer nennt sich schon »Gott«, Vorname ebenfalls »Gott«? Dort wird er eingehend untersucht und ein überragender Intelligenzquotient festgestellt, dann noch ein paar kleine »Wunder« und schon scheint klar: Er ist es! So ein Gott zum Sehen und Anfassen, der mit seinem »Gogomobil« durch die Straßen fährt, in allen Fernsehsendern gezeigt und auf Teufel komm raus vermarktet wird, zeitigt jedoch nicht nur positive Wirkungen: Wenn Gott auf einmal so offensichtlich ist, wird er nach der ersten Massenhysterie zur Normalität, sein Konterfei blickt einem von jeder Straßenecke entgegen: als Plakat, Logo, Buch, Comic – und dann noch der Vergnügungspark ...! Durch den Medienhype wird er zu einer inflationären Erscheinung, gleichzeitig wird er zur

Verantwortung gezogen für alles Übel, das man ihm bislang »abstrakt« in die Schuhe schob. Es beginnt ein gigantischer Schauprozess gegen ihn: »Einige beschuldigten ihn, die unmittelbare Ursache ihres Unglücks zu sein. Das waren die, die um nichts gebeten hatten, vor allem nicht darum geboren zu werden ... Sie forderten Entschädigung. Genau wie die Misanthropen, die ihn wegen der Erschaffung des Menschen verklagten. Dann gab es all die, die ihm seine schlechten Führungsqualitäten vorwarfen ... Außerdem diejenigen, die wollten, dass er weiterexistierte ... aber wie früher! Weit weg, da oben im Himmel ...« Eine Unmenge Schadenersatzansprüche, Schmerzensgeldforderungen, Ausgleichszahlungen und Gerichtskosten stehen im Raum, und von nun an trägt Gott einen Kopfhörer, der ihn angeblich mit seinen Anwälten verbindet: Real Time Coaching. Als sich die Lage zuspitzt, ist er so plötzlich verschwunden, wie er aufgetaucht war, und es sieht ganz so aus, als wäre sein Erscheinen nur ein gewaltiger Werbegag für den so genannten »iGott« gewesen, ein Headset, das jedermann an den größten Rechner M-1 anschließt und zum Allwissenden, zum »Gott-Menschen« macht ... Voller Esprit, Tiefe und Sprachwitz, gespickt mit Anspielungen und Zitaten von Voltaire bis Einstein, dabei unangestrengt und leichtfüßig inszeniert, ist dieses Album nicht nur ein visuelles, sondern auch ein großes intellektuelles Vergnügen, insofern einem religionskritischen Film wie *Religulous* ein ganzes Stück überlegen.

Eine seltsame Mischung aus Kunst, Cartoon und Comic sind die Arbeiten von Christian Orendt. Während das erste Bändchen *Da kommt man eher drüber weg als drumherum!* viel dissoziativer ist, ein lockeres, witziges Sammelwerk aus kleinen Zeichnungsschnipseln, Collagen, Fundstücken, Skizzen, Wortspielen unterschiedlichster Art, ist der zweite Band *Es ist nicht schlimm ein Gott zu sein* inhaltlich wie formal schärfer, fokussierter. Der Titel paraphrasiert das bekannte und verfilmte SF-Werk von Strugatzki und versammelt über 80 Zeichnungen der Jahre 2006-08, deren winzige handgeschriebene Texte häufig in Sprechblasen gefasst sind. Das Verhältnis zwischen Sprache und Bild ist von ätzender Satire oder zumindest lakonischer Melancholie, allemal werden die gängigen Gottesvorstellungen, aber auch Redewendungen, Bonmots, Sprachgewohnheiten ad absurdum geführt. Gott hopst mit einem riesigen Hüpfball über den Globus und wo er auftrifft, zerquetscht er die Menschen unter sich, ohne es überhaupt zu bemerken. Diese jedoch interpretieren ihre »Hinrichtung« unweigerlich als Gottesstrafe für unartiges Verhalten. Aufklärung contra Kinderglaube, Kritik contra Zweckoptimismus. Eine Art Martin Luther King steht vor einem Rednerpult mit ausgebreiteten Armen: »Ich habe einen Traum, dass eines Tages selbst die bescheuertsten Leute in der Lage sein werden, die bescheuerten Sachen bescheuert zu finden.« Die Floskeln naiven Gutmenschentums werden vom Kopf auf die Beine gestellt: Ein Mann kniet mit den Tauben auf dem Boden und isst Körner: »Mal wieder rausgehen in die Sonne. Bedenkenlos Teilnehmer werden und damit nebenbei auch noch etwas gegen den Hunger tun.« Ein entsetzliches phallisches Monster streckt sich aus der Erde, frisst den Menschen den Kopf ab, während ein Spruchband aus seinem Mund flattert: »Am wichtigsten ist die Zufriedenheit!« Die Zeichnungen scheinen ausgesprochen dilettantisch und ungelenk, was wohl beabsichtigt ist (er könnte auch anders, wie man gelegentlich sieht), umso provozierender, aggressiver wirken die Aussagen, aber auch ungemein lustig. Es ist, wie Joanna Itzek in ihrem Vorwort treffend schreibt, »ein fünf-Uhr-morgens Humor: lachen oder heulen. Vor allem in Anbetracht der Menschen, Tiere und Phantome, die hier durch widersinnige Welten navigieren. Sie psychoanalysieren sich selbst, sie gehen auf Safaris, sie kommen zu intelligenten Erkenntnissen, sie scheitern und sie machen trotzdem weiter (...) Christian Orendt ist der Chronist des existenziellen Schlamassels, in dem wir uns qua Geburt befinden.«

Äh ... was machst du da eigentlich – The Essential David Shrigley (im Original: *What the hell are you doing?*) – ist auf jeden Fall eine gute Frage. Wenn Erkenntnis Medizin ist, so ist die Dosis bei David Shrigley noch konzentrierter, der Stoff »reiner« als bei Orendt. Vielleicht, weil seine Mittel einfacher und plakativer sind; ein schwarzer Filzstift genügt, um irgendwelche krummen, unförmigen Wesen zu zeichnen und ihnen eine Parole, einen Kommentar mitzugeben. Obwohl scheinbar schnell hingekritzelt, sind sie nie lieblos oder gar zynisch. Sie rühren den Betrachter in ihrer Unbeholfenheit und Verkrüppelung. Die Sätze und Texte können so negativ und schwarzgallig gar nicht sein, dass sie nicht gleichzeitig bittere Pillen gegen die eigenen Ängste wären. Und es sind ziemlich hohe Potenzen, die er da als Antidot gegen die Unbillen des Lebens auffährt: »Was hält die Zukunft bereit?«, so der unterstrichene Titel einer Zeichnung. Auf der blauen runden Scheibe, die uns zwei Hände wie ein kostbares Gut präsentieren, steht die Antwort: »Arthritis«. Das sind nicht einfach Scherze, Galgenhumor, das ist purer Realismus als Überlebenstaktik. Je niedriger die Erwartung, desto geringer die Fallhöhe. »Lieferung frei Haus« verspricht ein Werbezettel wie für den fahrenden Gemüsehändler, zu sehen ist ein Lastwagen (welch passendes Wort) voller Ballen, beschriftet mit »Elend«, »Depression«, »Apathie«, »Angst«, »Wut«, »Tod«, »Schmerz«, »Krankheit« und »Eier«. Wodurch unterscheiden wir uns letztlich von den anderen Wesen in der Kette der Evolution? Ein unförmiger hautfarbener Klumpen, zwei Pfeile kennzeichnen Öffnungen, oben »Mund«, unten »Müll«, das Ganze ist beschrieben als »Ein Lebewesen mit der Fähigkeit Freude und Schmerz zu empfinden.« Radikaler kann man das Bild vom Menschen als vermeintliche Krone der Schöpfung kaum dekonstruieren. Das Leben frisst uns alle auf, egal auf welche Art und wie lange es dazu braucht: Sechs verschieden große Gläser, unterschiedlich gefüllt: »Es ist egal, aus welchem du trinkst – sie sind alle vergiftet.« Für Shrigley ist die individuelle Hoffnung ebenso wie die gesellschaftliche Utopie nichts anderes als eine Illusion, eine müde Mär: »Nicht weit von hier liegt ein Land, in dem Kaninchen in Einklang mit allen anderen Wesen leben«, sagt ein Kaninchen zum anderen und bekommt zur Antwort: »Das ist echt totale Scheiße und das weißt du genau«. Natürlich ist auch »leichtere« Kost dabei, wie »Gott soll mich mit dem Flugzeug von der Schule abholen – als Beweis seiner Existenz«, und jede Menge Sprachspiele, Kunstwitze, Absurditäten. Das Buch hat ein wunderbares Vorwort von Will Self. Es ist ein Enkelkind von Dadaismus und Surrealismus. Es ist Trash-Art, No-Art, Punk. Es ist mal Cartoon. Oft nur Gekritzel. Aber letzten Endes ist es großartige philosophische Kunst, die da herumstochert, wo wir am empfindlichsten sind, und dies auch noch so, dass der Schmerz angenehm kitzelt. Man freut sich über die gewonnene Erkenntnis, egal wie bitter sie daherkommt. Desillusion als Unterhaltung – einfach genial. Es ist, als würde man Fernando Pessoas »Buch der Unruhe« in die Sprache des 21. Jahrhunderts übersetzen. »Dein Lächeln allein bewahrt mich davor, völlig durchzudrehen« steht unter einem hingekrakelten schiefen Totenkopf. That's it.

Zuni von Zubinskis gesammeltes Weltwissen in *Alles!* ist so ziemlich das genaue Gegenteil von Shrigley. Wer wissen will, was der Unterschied zwischen »Kommunikationsdesign« und »Kunst« ist, halte die beiden nebeneinander. Mag sein, dass es unfair ist, die gesammelten trivialen Wahrheiten, Einsichten und Sprüche wie »Kohlehydrate machen nicht dick« oder »Fliegenpilze sind giftig« mit den dazupassenden Icons (in einer Mischung aus Notausgang-Schildern und Keith Haring) mit einem Künstlerbuch zu vergleichen. Ist ja ganz nett gemacht, aber: Wenn das »Alles!« ist, wozu dann? Erkenntniswert gleich

null, Beziehung zwischen Wort und Bild geht nicht über Illustration hinaus, graphischer Reiz nur für Designer und Betriebswirtschaftler. Da wurden Bäume gefällt für unverbindliche Buchgeschenke zwischen unverbindlichen Menschen, die sich unverbindliche Gedanken machen. Weniger als »Alles« wäre mehr gewesen ...

Mach dieses Buch fertig von Keri Smith ist ein dagegen ein Ereignis als Buchobjekt, und der Titel funktioniert tatsächlich in beiderlei Hinsicht. Erstens: Der Rezipient wird auf jeder Seite zu einer anderen Aktion aufgefordert, um sie zu gestalten. Zweitens: Es handelt sich dabei nicht um eine Bastelanleitung für kreatives Zeichnen und Kleben, sondern um Sabotage jeglicher Art, kurzum: Verunstaltung. Das Buch versteht sich als »eine Art Textur, die dem Leser als Projektionsfläche dienen soll«, und zwar für alles, was uns von klein auf verboten wurde, mit Büchern zu tun: hineinkritzeln (»Alles vollkritzeln!!! Auch die Ränder.« Steht sogar noch über dem Nachwort), ritzen, schneiden, ankokeln, Kaffee hineinkleckern, Eselsohren knicken, fallen lassen, schmutzige Hände abdrücken, in der Badewanne versenken, eine Seite herausreißen und zerknüllen. Natürlich auch etwas produktivere Anweisungen wie »Schreib einfach drauf los, jetzt«, »Zungenmalerei« (mit bunten Süßigkeiten im Mund) oder die Umrisse aller Dinge nachzuzeichnen, die gerade in der Hand- oder Hosentasche sind. Es ist also ein Buch zum Selbermachen, an dem man seine ganze Unlust austoben kann – erfahrungsgemäß mit großer Lust verbunden. Und natürlich macht man sich selbst dabei noch Mühe, denn man kann seine Version ins Netz stellen, auf eine spezielle Website oder in den eigenen Blog: Seht, was ich Tolles gemacht habe! Insofern hängt dem Objekt unvermeidlich der Kreativ-Workshop-Geruch für Internet-Exhibitionisten an. 70.000 verkaufte Exemplare sprechen für sich. Für bibliophile Charaktere oder einfach Leute, die gerne Bücher lesen, ist diese ganze Ideenpalette eher eine Zumutung und die Anweisungen bleiben für sie natürlich reine Theorie. Sie stellen das Buch sauber ins Regal als Sammel-Objekt – und warten auf den nächsten Band der kanadischen Künstlerin: *Das ist mehr als ein Buch*. Erneut wieder alles andere als ein Buch: ein tragbares schwarzes Loch, eine Postsendung, eine Grenze, ein Spiegel, ein Traumfänger, eine Spielwiese, eine Verschleierungsmaßnahme, eine Kunstaktion ... Jede Seite eine andere Gebrauchsanweisung: viel zu tun für die »Leser«. Und erneut ein Staunen darüber, was man sich alles ausdenken kann, um den Gebrauchswert eines Buches umzukrempeln und bis zur Schmerzgrenze auszudehnen.

[Strapazin: Beide Brosch., 105 S. und 74 S., Zürich 2010, Strapazin Verlag, je 6,– € | Arnold / Knigge [Hg.]: Brosch., 272 S., München 2009, edition text + kritik im Boorberg Verlag, 29,– € | Clowes: Geb., 80 S., Frankfurt a. M. 2010, Eichborn Verlag, 19,95 € | Kerascoët / Vehlmann: Brosch., 96 S., Berlin 2009, Reprodukt, 18,– € | Libergé: Band 1-4, alle Geb., Bd 1-3 je 64 S., Bd 4 72 S., Bielefeld 2008/09/10, Splitter Verlag, Bd 1, 2, 3 je 13,80 €, Bd 4 14,80 € | M.S. Bastian / Isabelle L.: Leporello in Papierumschlag, 64 Teile, 128 S., Zürich 2010, Scheidegger & Spiess, 37 € | Winshluss: Geb., 192 S., Berlin 2009, Avant Verlag, 29,95 € | Mathieu: Die 2,333. Dimension: Brosch., 64 S., mit beigelegter 3D-Brille, Berlin 2005, Reprodukt, 15,– € | Gott höchstselbst: Brosch., 128 S., Berlin 2010, Reprodukt, 20,– € | Orendt: Da kommt man eher drüber weg als drumherum!: Geb., 104 S., Nürnberg 2006, Verlag für moderne Kunst, 28,– € | ders: Es ist nicht schlimm ein Gott zu sein: Brosch., 80 S., Nürnberg 2009, Verlag für moderne Kunst, 19,– € | Shrigley: Brosch., 352 S., Frankfurt a. M. 2010, Eichborn Verlag, 24,95 € | von Zubinski: Brosch., 220 S., Frankfurt a. M. 2010, Eichborn Verlag, 9,95 € | Smith: Mach dieses Buch fertig: Brosch., 192 S., München 2010, Verlag Antje Kunstmann, 12,– € | dies.: Das ist mehr als ein Buch: Brosch., 224 S., München 2010, Verlag Antje Kunstmann, 12,– €] fm

MELANIE GERLAND

Offene Arme

Dass Comics mittlerweile in Gestalt von Graphic Novels verstärkt in fremde Gefilde vordringen, beweist die Veröffentlichung von Melanie Gerlands Comicdebüt bei *Balance*, einem Bonner Fachverlag, der vornehmlich auf die Herausgabe psychologischer Beratungs- und Lebensratgeberliteratur abonniert ist. Die autobiographische Erzählung Gerlands, die an der Kunsthochschule Kassel Visuelle Kommunikation studiert, fügt sich vortrefflich in dieses Programm ein. Trotzdem bleibt zu wünschen, dass dem Werk eine möglichst große Aufmerksamkeit zuteil kommt: Denn Gerland weiß der stetig wachsenden Phalanx autobiographischer Comicgeschichten ungewohnte Aspekte abzutrotzen.

Dafür gibt es mehrere Gründe: die dezidiert weibliche Perspektive, die in dieser Gattung zumindest für den deutschsprachigen Raum nicht allzu zahlreich zu finden ist; die Schonungslosigkeit, mit der sich Gerland in den Fokus der beklemmenden Erzählung rückt und der grafische Stilismus, mit dessen Hilfe sie die Hölle Pubertät als unkontrollierbare Vorhut der Autodestruktion narrativ übersetzt. Das Aufwachsen in der bedrohlich-unbedrohlichen Tristesse der Provinzen ist als Sujet dem Comic zwar nicht fremd, aber der posthume Blick verrät oftmals nicht mehr als die artikulierte Freude darüber, noch einmal glimpflich der Dorfhölle entkommen zu sein. Wie stark sich indes das letztlich folgenlose pubertäre Aufbegehren als Lebensphase zur handfesten Entfremdung, zur bedrohlichen Identitätskrise und zum vergeblichen Kampf gegen die Illusion der eigenen Austauschbarkeit verdichten kann, lässt sich mit gnadenloser Härte an dieser Geschichte nachvollziehen, die sich ebenso als Chronik eines Charakters lesen lässt, der die partiell unbeeinflussbare Eigendynamik von Selbst- und Fremdwahrnehmung nicht über den Mittelweg Verdrängung zu vergessen schafft.

Ablehnung ist quasi das leitmotivische Scharnier der Erzählung: Die 15-jährige Melanie buhlt erfolglos um die Aufmerksamkeit ihrer Eltern, ist in der Schule isoliert und immer wieder dem Gespött der Klasse ausgeliefert. Außerhalb der Schule versucht sie regelmäßig den aggressiven und gewalttätigen Attacken zweier besonders verhärteter Mitschülerinnen zu entkommen, über allem schwebt die Unfähigkeit, das Leid in adäquate Worte zu fassen. Zusammen mit ihrer Freundin Nicole wird stattdessen an Suizidfantasien gefeilt, in denen sich beide selig grinsend gemeinsam in den Tod stürzen. Als die zwei in einem leerstehenden Fabrikgebäude zufällig den Proberaum einer Metal-Band entdecken, tritt der Faktor Liebe als Refugium der inneren Machtlosigkeit hinzu. Melanie verliebt sich in den älteren Sänger Lewin, realisiert aber nicht, dass dies nur einseitig bleibt. Fortan besucht sie regelmäßig die Bandproben, versucht das Mobbing in der Schule mittels Imaginationen von Zweisamkeit mit Lewin zu ertragen, blondiert sich die Haare, nachdem sie hört, dass dies seine favorisierte Farbe ist, besucht die Konzerte, wartet stundenlang vor seiner Wohnung, um »spontan« auf ihn zu treffen und sich nach Hause fahren zu lassen – und beginnt sich die Arme zu ritzen, um so einen Liebesbeweis von ihm zu erhalten. Das Ritzen wird schnell zur Gewohnheit, wächst bald zum zweisamen Ritual mit Nicole und die Situation eskaliert vollends, nachdem sie am Telefon eine endgültige Abfuhr erhält ...

Die Bildsprache, die Gerland wählt, ist schwarzweiß wie das Wahnsystem, dem sich ihre Figuren aussetzen (müssen). Hintergründe werden gelegentlich rudimentär angedeutet, oft bleiben sie auch leer. Das erhöht nicht nur den Eindruck von der mangelnden Sinnlichkeit dieses Kleinstadtkosmos, sondern macht auch immer wieder mit der Umweltwahrnehmung der Figuren gemein-

same Sache: Wenn Melanie beispielsweise zum ersten Mal den Proberaum verlässt und ihr Bauchkribbeln bemerkt, wird aus dem Schneetreiben und den skizzierten Häusern ringsum urplötzlich ein Frank-Capra-artiges Bild der Vorstadtromantik und sie wandelt in dem Schein einer Straßenlaterne mit weit geöffneten Armen in einem Splashpanel dem Betrachter förmlich entgegen. Das Bild will also weniger einen Sachverhalt dokumentieren, sondern ordnet sich den Emotionen der Figuren unter. In diesem Sinne bleibt der Ort einer übergeordneten Erzählerinstanz diffus und wir blicken auf die, als auch mit der Figur.

Letztlich führt Gerland ergreifend und differenziert (und in der Wahl der Methode eben auch exzellent comicspezifisch) zugleich vor, wie das permanente Erdulden von Qual und Ablehnung zu einer paradoxen Flucht in den Selbsthass führt und wie dieser sich wiederum aus einem mental unlösbaren System des Entweder-Oder speist, so wie sich auch im Ritzen Todessehnsucht und Hilferuf vereinen. Das macht die Geschichte gleich doppelt interessant: Sie funktioniert auf sehr kluge Weise als pädagogisches Aufklärungswerk und ruft gleichzeitig in Erinnerung, inwiefern der Lebensabschnitt Pubertät weit über die Grenzen der Desorientierung hinaus zur handfesten identitären Krise reifen kann – und dass dies mehr mit der Beschaffenheit von Gesellschaften statt individualpsychologischen Gründen zu tun hat. Eine wichtige Bereicherung für das weite Feld autobiographischer Comicerzählungen ist dieses Buch ohnehin.

[Brosch., 130 Seiten, Bonn 2010, Balance Buch + Medien, 19,95 €] sj

OLE FRAHM

Die Sprache des Comics

»Endlich ist der Comic in den Feuilletons angekommen«, freut sich die deutsche Comic-Forschung seit einigen Jahren. Die Comic-Forschung hatte sich in der jüngeren Vergangenheit vornehmlich damit beschäftigt, die Mehrheitsgesellschaft und die Wissenschaft davon zu überzeugen, den Comic als Kunstwerk, die Verschränkung von Text und Bild als Gesamtkunstwerk zu betrachten. »Unsäglich« findet das dagegen der in Hamburg lebende Ole Frahm. So jedenfalls überschrieb er im vergangenen Jahr einen Essay über die Tendenzen der deutschen Comic-Forschung. Beim Versuch der Legitimation des eigenen Forschungsgegenstandes sei das politische Potenzial des Comics völlig aus dem Blick geraten, so seine Kritik. Frahm will den Comic ganz anders verstanden wissen: Comics sind für ihn Parodien der Vorstellung eines Originals, sie machen zwischen den Zeichen die Konstruiertheit sinnhafter Ordnungen sichtbar. In seinem Buch *Die Sprache des Comics* unternimmt Frahm den Versuch, die Ästhetik und Geschichte des Comics noch einmal gegen den Strich zu lesen, und will ihn dabei, anders als die Mehrheit der deutschen Comic-Forscher, politisch verstanden wissen: »Comics zu lesen ist keine Sache des Bewusstseins, sondern eine Sache der Projektion, der Gewalt, der Angst und des Aufschubs. Es ist die Geschichte kapitalistischer Ökonomie.«

Doch, so steht zu befürchten, Frahms Buch wird wenig an der Wahrnehmung des Comics ändern, denn an Debatten über das politische Potenzial einer Ästhetik oder Sprache des Comics besteht hierzulande kaum Interesse. Und so bleibt *Die Sprache des Comics* wohl ein einsamer Versuch, sich der Politik des Comics anzunähern, ohne sich der Klischees der Comic-Forschung zu bedienen. Obwohl die Texte bereits verstreut in verschiedenen Publikationen erschienen sind, fügen sie sich zu einem Ganzen. Auf verschiedenen Ebenen untersucht das Buch die Ästhetik des Comics, die rassistische, sexistische und klassenspezifische Stereotype des 20. Jahrhunderts reproduziert und sie »zugleich aufgrund ihrer immanent erkenntniskritischen Anlage reflektiert«. Diese Reflexion vollzieht sich auf mehreren Ebenen: in den Storys, im Verhältnis von Text und Bild und im Material selber.

»Das Gelächter der Comics ist niemals unschuldig. Es bricht innerhalb rassistischer, antisemitischer und sexistischer Abwertungen hervor und reproduziert diese nicht selten. Gelegentlich reflektiert das Lachen deren Entstehung zwischen Schrift und Bild, weil es diese immer als zeichenhafte Zuschreibungen zeigt.« Der Comic lässt, wie Frahm in seinem Aufsatzband argumentiert, die Sehnsucht nach Identität, einem Original oder nach der Wahrheit ins Leere laufen. Einerseits kann man im Comic antisemitische oder rassistische Zuschreibungen wiederfinden, gleichzeitig jedoch, und dies macht die Qualität des Mediums Comic aus, machte der Comic die Konstruiertheit solcher Zuschreibungen explizit. Es gibt hinter der antisemitischen Projektion keine Essenz, und der Comic, so Ole Frahms Grundthese, ist eine Parodie auf die »Vorstellung eines Originals und damit eines vorgängigen Außerhalb der Zeichen«.

Wenn der Comic als Medium verstanden wird, das in seiner Ästhetik auch die Frage nach einem Original in parodistischer Weise unterwandert, so wird klar, warum die Versuche der Comic-Forschung, den Comic in eine geradlinige Geschichte einzuordnen, vom eigentlichen Potenzial des Comics ablenken muss. Egal, ob man seinen Ursprung in ägyptischen Hieroglyphen, den Zeichnungen in Maya-Tempeln, der mittelalterlichen Emblematik, dem Teppich von Bayeux oder den Collagenbüchern Max Ernsts verortet – was nur einige der vielen vorgeschlagenen Ausgangspunkte für eine Comic-Geschichtsschreibung sind –, immer steht dahinter der Versuch, den Comic zu klassifizieren, um ihn dann als Teil einer Avantgarde innerhalb der Kulturgeschichte kanonisieren zu können. Die Geschichte des Comics ist für Frahm dagegen eine Geschichte der Überbietungen und Überschreitungen, des Spiels mit der Reproduktion des Immergleichen.

Bild und Schrift lassen sich im Comic nicht zu einem Gesamtkunstwerk vereinigen, sie »bleiben disparat und machen sich übereinander lustig, Parodien der Referenz«. Daher ist es auch schwierig, eine allgemeine Theorie des Comics zu etablieren, Analyse und Gegenstand können nicht getrennt werden, »weil Bild und Text erst auf der Ebene der *parole*, des Sprech- und Zeichenakts, und nicht systematisch zueinander in Beziehung gesetzt sind«. Die Zeichen im Comic sind in der jeweiligen historischen Konstellation zu analysieren und können nicht in einer allgemeinen Erzähl- oder Zeichentheorie des Comics aufgelöst werden, ohne die historische oder politische Bedeutung auszuklammern, die den Comic als Medium ausmacht.

Auch die verbreitete These, der/die LeserIn identifiziere sich mit den ProtagonistInnen der Comics, stellt Frahm in Frage. TheoretikerInnen wie Scott McCloud haben immer wieder diese Identifikation in den Mittelpunkt gerückt, um die Funktionsweise der Comic-Erzählung zu beschreiben. Auch Umberto Eco hat am Beispiel von Superman beschrieben, wie es der Mythos der/dem LeserIn erlaube, in der Imagination selbst zur HeldInnenfigur zu werden. Dies wird von Eco durchaus kritisch beurteilt: der Leser würde manipuliert. Frahm wendet ein, dass in dieser Form der Kulturkritik der Inhalt jenseits des Mythos Superman völlig unterschlagen werde, etwa das Verhältnis zwischen Lois Lane und Supermans menschlicher Identität Clark Kent, beide ReporterInnen bei der Tageszeitung *Daily Planet* und als solche immer auf der Suche nach der besseren Story: »Die Comic-Produzenten erzählen hier kein Märchen und keinen Mythos, sondern die banale, aber niemals langweilige Geschichte alltäglicher Konkurrenz in kapitalistischen Gesellschaften, die ihren sehr konkreten historischen Ort haben.« Hinter der Frage nach dem Mythos des Superhelden oder nach der Identifikation scheint im Comic eine Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen auf, die danach fragt, »wem die Zeichen, ihre Medien, das Material gehören, und warum wir sie überhaupt nur in der Logik des Eigentums und nicht in der Logik der Zerstreuung zu analysieren bereit

sind.« Es ist sehr erfrischend, dem Autor bei der Neudefinition einer Sprache des Comics zu folgen, einer Sprache, die immer politisch ist und in der Kämpfe um Deutungsmacht und Wahrheit ausgefochten werden.

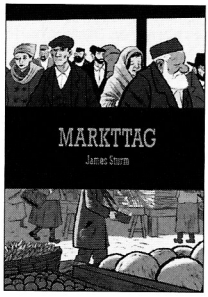
[Geb., 380 S., Hamburg 2010, Philo Fine Arts, 22,– €] je

DAVID PRUDHOMME

Rembetiko

»Eure Schuld ist, Orient und Okzident in hypnotischem Gesang zu vereinen«, erklärt der Gefängnisdirektor dem Häftling Markos am Tag seiner Entlassung nicht ohne Bedauern, denn diesen hypnotischen Gesang will er trotz des neu erlassenen Verbots durch den nationalistischen Diktator Metaxas nicht missen. Markos ist Musiker, die musikalische Zusammenkunft von West und Ost ist der Rembetiko, der »griechische Blues«. Rembetiko entstand in den Armenvierteln der griechischen Hafenstädte, verknüpfte musikalische Traditionen Griechenlands mit jenen der nach der Rückeroberung Smyrnas durch die Türken zur Migration nach Griechenland gezwungenen Orthodoxen. Prudhomme schreibt in seiner Vorrede über die Musik: »Man hört den Schmerz des Exils, die Romantik der Häfen, das Streunen der Nachtschwärmer, ihre leidvollen Liebesgeschichten. Das Scheitern und den Humor.« Damit umschreibt er nicht nur die titelgebende Musik, sondern auch seinen eigenen Comic, der durchzogen ist von diesem Scheitern und dem Humor, der sich in den Texten der Songs ebenso wiederfindet wie in der Handlung, in der die fünf Musiker mal von der Polizei gejagt durch die Nacht fliehen, ihre Instrumente auf den Polizistenköpfen zerschlagen und mal ihr Publikum mit ihren Liedern in Trance zu versetzen scheinen. Proudhomme setzt dabei Farben in seinem Comic wie Noten oder musikalische Leitmotive ein, komponiert über Farbgebungen Grundstimmungen in den einzelnen Episoden, die er ineinander übergreifen lässt. Zentral ist für ihn die Frage nach der Bedeutung von Kultur für die politische Artikulation, die Proudhomme als Grundthematik seinem Comic unterschiebt. Der Rembetiko stellt in den Augen der nationalistischen Machthaber eine Bedrohung dar, eine Form des Widerstands gegen das politische System, und einen Affront gegen eine Kulturpolitik, die Artikulationen von Randfiguren der Gesellschaft nicht dulden will. So weist Proudhomme mit seinem Comic über die konkrete Zeit und politische Situation hinaus und fragt nach dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft allgemein. Seine Antwort ist der Comic, in all seiner Ambivalenz und subversiven Kraft.

[Brosch., 104 Seiten, Berlin 2010, Reprodukt, 20,– €] je



JAMES STURM

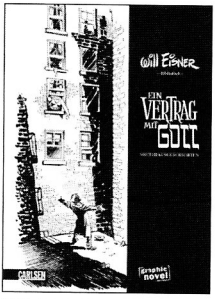
Markttag

Irgendwo in Osteuropa zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Der Teppichknüpfer Mendleman begibt sich im Morgengrauen mit seinen Waren zum Markt, verkauft dort seine Teppiche, betrinkt sich am Abend, um bei Sonnenaufgang wieder zu seinem Haus zurückzukehren. Auf diese Handlung lässt sich James Sturms neuestes Werk zusammenfassen, das in seinen in dunkle Farben getauchten kargen Bilder sowohl die reduzierte Handlung wie auch das eintönige Leben des Protagonisten spiegelt. Und doch streifen diese 24 Stunden im Leben des jüdischen Teppichknüpfers Mendleman zentrale Themen des 20. Jahrhunderts: Migration, Antisemitismus und die volle Entfaltung des Kapitalismus.

Das Leben Mendlemans befindet sich in einer Umbruchphase, seine kranke Frau und er erwarten ein Kind. Und so fragt sich Mendleman auf dem Weg zum Markt, ob er es verantworten kann, in diese gewalttätige und unsichere Welt ein Kind zu setzen. Dort angekommen wird aus der persönlichen Umbruchsituation eine gesellschaftliche: Als er gemeinsam mit zwei Kollegen den Kaufmann Finkler aufsucht, werden sie vom neuen Inhaber des Ladens zurückgewiesen. Der neue Besitzer, der statt der Qualität der Waren nur den eigenen Profit im Kopf hat, ist mehr als eine personelle Veränderung, er ist Symptom einer neuen Zeit: die industrielle Revolution hat die osteuropäische Provinz erreicht und bringt das Leben der traditionellen Handwerker ins Wanken. Mendleman sieht keine andere Möglichkeit, als die Teppiche einem Großhändler zu einem Spottpreis zu überlassen. Auf dem Heimweg betrinkt er sich mit Fremden und wird schließlich von besorgten Nachbarn unweit seines Hauses schlafend aufgefunden: Zumindest die Schutz bietenden Strukturen des Schtetls sind noch intakt. Jedoch entlässt Sturm den Leser in den unbestimmten Moment des Morgengrauens, in dem sich andeutet, dass auch diese Sicherheit nicht von Dauer sein wird – die Folgen der gesellschaftlichen Veränderungen (wie auch des Antisemitismus), die Migration osteuropäischer Juden nach Amerika, hat Sturm in seinem vorherigen Album *The Golem's Mighty Swing* untersucht.

Markttag kann auch als eine Parabel auf die Situation des Künstlers, gefangen zwischen dem eigenen Anspruch und den Zwängen des Marktes, gelesen werden. Immer wieder reflektiert Mendleman in inneren Monologen über diese Widersprüche und immer wieder verwandeln sich die Panel in Teppichmuster, verschwimmen Alltag, Wahrnehmung und Kunst zu einer großartigen Gesamtkomposition – wie auch *Markttag* selber eine solche ist.

[Brosch., 96 S., Berlin 2011, Reprodukt, 18,– €] je



WILL EISNER

Ein Vertrag mit Gott

Will Eisner ist amerikanische Comicgeschichte: Mit seiner 1940 gestarteten Serie *The Spirit* befand er sich an der Schaltstelle zwischen formaler Experimentierfreude und avancierter Pulperzählung und stellte mit seinen vom Film Noir inspirierten Settings die ersten Weichen zur Modernisierung des Superheldengenres. Mit *Comics & Sequential Art* (1985) und *Graphic Storytelling* (1995) veröffentlichte er zwei erzähltheoretische Basiswerke, die seine Agenda des grafischen Erzählens durchdeklinierten, während mit der vorliegenden Sammlung so genannter Miethausgeschichten, die mit *Ein Vertrag mit Gott* 1978 ihren Anfang nahmen, seine Milieustudien der Subalternen speziell des migrantisch-jüdisch-amerikanischen Milieus im New York der 1920er- bis 1950er-Jahre begannen – mit denen er außerdem erstmals den Begriff Graphic Novel lancieren sollte.

Da der Großteil seiner Arbeiten nur noch antiquarisch erhältlich ist, zeugt die nun beim *Carlsen Verlag* gestartete Eisner-Bibliothek von einem gebotenen Verständnis der Klassikerpflege. Der vorliegende erste Band versammelt die drei Alben *Ein Vertrag mit Gott*, *Lebenskraft* und *Dropsie Aveneu*, die, neben der autobiographischen Erzählung »Zum Herzen des Sturms« und seiner Auseinandersetzung mit dem modern-antisemitischen Urmythos, »Protokolle der Weisen von Zion« (in *Das Komplott*), sein Hauptwerk bilden. Das Vorwort aus Eisners

Feder und eine umfangreiche Werkbetrachtung von Andreas C. Knigge geben der Edition überdies einen angemessen bibliophilen Anstrich.
Ihrer Struktur nach sind die Geschichten Novellen. In allen vier Erzählungen aus *Ein Vertrag mit Gott*, die in der Bronx der 1930er-Jahre angesiedelt sind, zwingt eine unerhörte Begebenheit die Figuren in eine Notlage, aus der sie sich nicht mehr befreien können: Ein Rabbi, dessen Tochter gestorben ist, wendet sich traumatisiert vom Glauben ab und zerbricht an der Realität der Immobilien-Syndikate; ein arbeitsloser, aber talentierter Straßensänger erweckt in einer abgehalfterten Operndiva die Hoffnungen auf ein gemeinsames Comeback und geht an seinem Alkoholismus zugrunde; ein mürrischer, einsamer Hausmeister wird von einem Kind in den Suizid getrieben; eine Gruppe von Pärchen schafft es während des Urlaubs nicht, die Hemmungen der Bürgerlichkeit abzulegen und kehrt desillusioniert in den Bronxalltag zurück.
Ein moralischer Duktus fehlt, aber stets ist klar, dass das Leid der Figuren stellvertretend im Kleinen abbildet, was sie im Großen zur Ohnmacht zwingt. Eisner erzählt von überflüssigen Menschen, die im Bewusstsein ihrer Austauschbarkeit jeden Anflug der Revolte hilflos gegen sich selbst zu richten gezwungen sind. Aber das löst er mittels Ambivalenz und einer damit zusammenhängenden Uneindeutigkeit, an wen die Schuld an den teils grausigen Taten eigentlich delegiert werden kann. In der größtenteils wortlosen Geschichte »Der Super« über besagten Hausmeister etwa begegnet uns dieser zunächst als grobschlächtiges Ekel, der einen Mieter aggressiv einschüchtert. Für das Gefühl der Beklemmung braucht Eisner kein Dekor, lediglich ein paar Striche symbolisieren die Wand, an die er den Mieter drängt. Nachdem der Hausmeister später von einem diebischen Mädchen in den Hinterhof gelockt wird, um von den empörten Anwohnern fälschlich als Triebtäter identifiziert zu werden, nimmt die Architektur der Gebäude erdrückende Formen an. Ausgleichend evozieren aber nur wenige Striche, die seine Mimik bilden, die verzweifelte Entscheidung zum Selbstmord. Die Universalität, die das Leid dieser Figur mit allen anderen verbindet, liegt im Einsatz des schwarzweißen, karikaturesken Strichs, der Realismus dadurch erzeugt, dass er ihn gleichzeitig mit sämtlichen Mitteln verhindert. Diese Art der Verweigerung des visuell Pompösen und plotimmanent Eindeutigen richtet umso präziser den Leserblick auf die Gewalt des Lebens. Gleichzeitig veranschaulicht die Kongruenz von Form und Ihnalt perfekt, wie einzigartig die Bildsprache des Comics die abgründigsten Themen zu kommunizieren weiß.

[Geb., 508 S., Hamburg 2010, Carlsen, 36,– €] sj

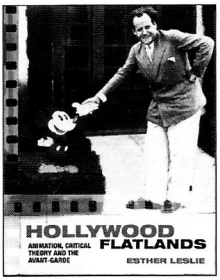
FILM

GEORG SEESSLEN

George A. Romero und seine Filme

Dass sich der Vampir im Gegensatz zum Zombie nie so recht als gesellschaftlicher Seismograph eignete, sondern viel stärker den gesellschaftlichen Regress figürlich fortsetzte, hat vielleicht damit zu tun, dass sich in ihm idealtypisch die Ängste der Herrschaft vor ihrem Niedergang ausdrückten – früher wohl die Furcht der Aristokratie vor der Verschmelzung mit dem Bürgertum, heute sicher die Furcht des Bürgertums vor der Verschmelzung mit den unkeuschen Instinkten des Pöbels. Dass der Zombie hingegen vor allem als Chiffre des Zerfalls, des sozialen, gesellschaftlichen und ökonomischen, denkbar ist, liegt vornehmlich an jenem Mann, dessen Oeuvre mit vorliegender Publikation endlich seine längst überfällige Huldigung erhält, einem der, wie Seeßlen schreibt, »linkesten Filmemacher«, den die Industrie hervorgebracht hat.
Anlässlich seines 70. Geburtstags spendiert der auf die Herausgabe bibliophiler Klassiker der phantastischen Literatur spezialisierte *kuk-Verlag* Romeros erste deutschsprachige Monographie, und allein dieser Umstand setzt tragikomisch fort, wie es um Romeros Position im Filmbusiness bestellt ist. Von den Reaktionären stets verhasst, von den Progressiven nicht minder umschwärmt, bleibt er Zeit seines Lebens ein Maverick unter den Mavericks. Denn als diese die Sprache der Kinoindustrie insofern transformierten, dass sie dem Sperrigen, Ausgegrenzten, Wahnsinnigen und Nihilistischen eine populäre Sprache verliehen, blieb Romero im ideologisch kompostierten Unterbau gefangen. Das galt zu den Zeiten New Hollywoods, und es gilt heute unvermindert, wo videoclipperfahrene Jungspunde seine Werke für die Gegenwart in solch hochbudgetierten Dimensionen einer Relektüre unterziehen, von denen Romero in seinen eigenen Produktionen nur träumen kann. Dass also die einschlägigen Filmbuchverlage ihre Finger von dieser Edition ließen, könnte glatt als medial übersetzte, habituelle Übertragung seiner Position innerhalb der Filmgeschichte gelesen werden – geschätzt, aber irgendwie auf Lebenszeit verfemt.
Romeros Flirt mit dem Mainstream war nie von großem Glück beschieden. Die Radikalität seiner Zombietrilogie *Night Of The Living Dead*, *Dawn Of The Dead* und *Day Of The Dead*, in denen der Kapitalismus unrühmlich als Groteske seiner inhärenten Strukturen der Vernichtung, als Totalität der sozialen Verwahrlosung gelesen wurde, konnte ebenso wenig in die Bildproduktion des aseptischen *feel goods* übertragen werden, wie die soziologische und religionskritische Verzweiflung seiner Mikro- und Makrostudien *Martin* und *The Crazies*. *Monkey Shines* und *Stark* wurden in den späten 1980ern und frühen 1990ern veritable Flops, erst 2006, mit *Land Of The Dead*, versuchte sich Romero erneut an der Ausstaffierung seiner Zombiemythologie, mit wechselndem Erfolg, wie *Diary Of The Dead* und nun jüngst *Survival Of The Dead* bewiesen. Seine randständige und von einem grundlegenden Pessimismus infizierte Sicht auf die Welt ficht dies indes nicht im geringsten an; letztlich bewahrt da einer Haltung, wo andere ihre Verzweiflung als kokettes Spiel mit der Formvielfalt eines Mediums zu kontrollieren lernen, das ihnen als Präsentationsfläche für eine schlechte Welt im Kinosaal dient, die uns daran erinnern soll, wie schön die Welt doch eigentlich außerhalb seiner geschlossenen Türen ist. Gut gelaunt jedenfalls lassen Romeros Filme einen nicht zurück. Bei ihm ist der Zombie die menschliche Katastrophe, die zeitgenössischen Vampire hingegen können nicht mehr, als uns vor der Erosion konservativer Werte zu warnen.
Dass und warum Romero mit seiner spröden Härte – der funktionalen Bildgröße, der rauen Montage, dem unvermittelt daherkommenden Schnitt, in den seltensten Fällen optimistischen Sujets – mehr Gesellschaftskritiker denn manierierter Filmemacher ist, lässt sich an Georg Seeßlens Werkbetrachtung detailliert nachvollziehen, an der einzig zu bekritteln wäre, dass sie ein wenig nach Schnellschuss wirkt: Es gibt keine Fotos, das Schriftbild ist recht großzügig gesetzt, die Passagen über die Mythopoetik der Untoten gleichen hie und da den Beobachtungen aus Seeßlens Mammutwälzer *Horror* aus dem *Schüren Verlag*, einige Filmanalysen sind eigentlich getarnte ausgedehnte Inhaltsangaben und auch der Bibliographie hätten ein paar weitere Einträge sicher nicht geschadet. Dennoch: als einführendes Werk in die Welt eines der schillerndsten Filmemacher ist es zukünftig unumgänglich.

[Brosch., 368 S., Bellheim 2010, kuk, 23,– €] sj



ESTHER LESLIE

Hollywood Flatlands – Animation, Critical Theory and the Avant-Garde

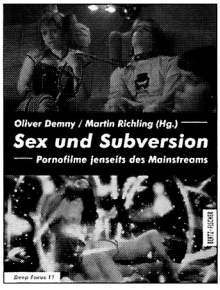
Dass ausgerechnet Kritische Theorie und Animationsfilm gelegentlich ein produktives dialektisches Verhältnis eingehen können, wurde nicht erst von Matt Groening und den Simpsons erkannt. Immer wieder finden sich in den Aufsätzen der Frankfurter Schule kryptische Spuren, die in Rolf Wiggershaus' philosophischem Biopic-Epos über deren zentrale Vertreter zu kurz kommen. Adorno bevorzugte den anarchischen Charme von Betty Boop gegenüber Donald Duck, den er verdächtigte, das hohnlachende Publikum stellvertretend genau an jene Prügel zu gewöhnen, die dieses selbst täglich bezog. Walter Benjamin würdigte die nonkonformistischen und dissidenten Qualitäten der frühen Mickey-Mouse-Cartoons, eine ungewöhnliche Perspektive, die man sich angesichts des heutigen biederen Images der Figur, die schon lange in der Popularität vom sympathischen Underduck Donald abgelöst wurde, kaum mehr vorstellen kann. Siegfried Kracauer entdeckte in frühen Cartoons um Mickeys Hund Pluto dynamische Farbspiele, die die besonderen Qualitäten des nicht auf die Realität verpflichteten Animationsfilms zum Ausdruck bringen. Die an den Konventionen des filmischen Realismus orientierten Langfilme betrachtete er hingegen als konformistisches Zugeständnis an die herrschenden Verhältnisse, durch die das frühere utopische Potenzial des Trickfilms verspielt wurde.

Die britische Kulturwissenschaftlerin Esther Leslie, die vor diesem Buch bereits eine Monographie zu Walter Benjamin veröffentlicht hat, versammelt in ihrer film- und kulturwissenschaftlichen Studie *Hollywood Flatlands* die auf Briefwechsel, Randnotizen und Fragmente verstreuten Ansätze der Kritischen Theorie zum frühen Animationsfilm und bündelt sie zu einem äußerst spannenden Überblick über die emanzipatorischen Aspekte des Zeichentricks jenseits postmoderner Tongue-in-Cheek-Taschenspielertricks.

Die einzelnen, mit großartigen Titeln wie »Eye-Candy and Adorno's Silly Symphonies« und »Kracauer, Dumbo and Class Struggle« versehenen, Abschnitte des Bandes widmen sich den zentralen Theoretikern der Frankfurter Schule und ihrem differenzierten Verhältnis zum Animationsfilm. Abgerundet wird die sorgfältig recherchierte und stringent aufbereitete Analyse durch weitere Kapitel über die berüchtigte Begeisterung des Nazi-Regimes für Disneys *Snow White and the Seven Dwarves* und über die ungewöhnliche Freundschaft zwischen Walt Disney und dem stilprägenden Revolutionsfilmemacher Sergej Eisenstein, der an den Filmen des politisch zu ihm denkbar konträren Hollywood-Regisseurs die beseelten Tierfiguren, sowie das Zusammenspiel von dynamischen Zeichnungen und Ton bewunderte.

Hollywood Flatlands erschließt nicht nur auf spannende Weise ein häufig übersehenes Kapitel der Filmgeschichte und verdeutlicht, welche kreativen Ansätze sich im klassischen Animationsfilm jenseits der klassizistischen Kitsch-Idyllen der konventionelleren Disney-Filme finden. Die dialektische Verknüpfung zwischen Kritischer Theorie und Zeichentrickfilm verdeutlicht auch, in welcher Hinsicht sich zentrale poptheoretische Fragestellungen der Postmoderne produktiv in die Zeit der Hochmoderne zurück verfolgen lassen. Gerade in Bezug auf neuere subversive Strategien im Trickfilm erscheint dieser historisierende Ansatz ausgesprochen ausbaufähig.

[Brosch., 344 S., London 2004, Verso Books, 19,– $] ar



OLIVER DEMNY / MARTIN RICHLING (Hg.)

Sex und Subversion. Pornofilme jenseits des Mainstreams.

Haben Sie sich heute schon einen Porno angesehen? Der Porno sei »im Mainstream angekommen und der Mainstream wird pornoisiert«, meint Oliver Demny, Herausgeber des Sammelbandes *Sex und Subversion*. Immer seltener gelte die pornographische Szene oder Abbildung als verpönt und die Zahl der Filme bzw. Kunstwerke, die explizite Sexszenen beinhalten, nehme zu. Als Beispiele nennt er Filme wie *Baise-Moi*, *Ken Park* oder *Shortbus*. Doch stimmt das?

Natürlich: Der Feuilletonredakteur freut sich freilich immer, wenn er der Leserschaft als Aufmacher statt der neuen Einschlafhilfe von Martin Walser auch mal ein Filmkunstwerk präsentieren darf, in dem Fickbilder zu sehen sind. So kann die/der *FAZ*- oder *taz*-AbonnentIn beim Lesen des Feuilleton-Artikels guten Gewissens das Gefühl genießen, sie/er beschäftige sich mit hochwichtiger Kultur, während er fieberhaft die Textstellen sucht, von denen er sich Schmuddeliges verspricht. Doch pornographische Kulturerzeugnisse sind auch heutzutage leider nicht im Kaufhausregal neben den Gedichtbänden Durs Grünbeins zu finden, und so viel mir bekannt ist, gibt es auch im deutschen Fernsehen im sonntäglichen *Tatort* keine Erektion zu betrachten. Wer das Genre Porno erkunden will, ist auch heutigentags – sieht man von der teils erbärmlichen Massenware im Internet und in einschlägigen Videotheken ab – darauf angewiesen, die Ränder der Kulturindustrie aufzusuchen oder nach Berlin zu reisen und dort am alljährlich stattfindenden *Pornfilmfestival* teilzunehmen.

Der Sammelband ist wie viele Sammelbände dieser Art: verdienstvoll, aber nicht verfasst für ein größeres Publikum, das an die – im Vergleich zum gigantischen Ausstoß der Pornoindustrie – nicht sonderlich zahlreich existierenden *Pornofilme jenseits des Mainstreams* (so der Untertitel des Buches) heranzuführen wäre. Vollgeschrieben wurde das Buch von fleißigen Nerds und ExpertInnen, die sich zweifelsohne mit ihrem jeweiligen Gegenstand auskennen, aber sich leider gelegentlich bemüßigt fühlen, zu jedem Cumshot und jeder erigierten Brustwarze gleich eine Kunsttheorie mitzuliefern oder akademische Erörterungen beizusteuern. Oliver Demny schreibt im Vorwort: »Wir wollen der Möglichkeit des Realwichsens die Möglichkeit des Kopfwichsens dazugeben.« Das kann als gelungen betrachtet werden.

So wird nicht nur diverses SpezialistInnenwissen ausgebreitet, es geschieht auch in der dazu passenden Sprache: »Superzeichen werden damit zu dynamischen Palimpsesten, denen immer neue Schichten der Sinnzuschreibung auferlegt werden.« Wo wir gerade dabei sind: Wann haben Sie denn eigentlich zum letzten Mal einem Palimpsest eine neue Sinnzuschreibungsschicht auferlegt?

An anderer Stelle wird die ebenso kulturpessimistische wie alberne Klage darüber geäußert, dass der Verkauf und Verleih von pornographischem Material ein Geschäftszweig des Kapitalismus ist (»gerade jetzt wäre es wichtig, wieder einen Sinn zu schaffen für all die Ängste und all die Freuden, die in den menschlichen Körpern wohnen«).

Insgesamt erweckt der Sammelband den Eindruck, man habe eine

Hand voll einschlägig interessierter Akademikerinnen und Akademiker auf ein Thema (Pornofilme) losgelassen und jede(n) von ihnen gebeten, eine Art Seminararbeit zu schreiben. Die Bearbeitung des gewählten Themas mag im einen oder anderen Fall sogar äußerst interessant oder gelungen sein, doch wer ein gewaltiges Lesevergnügen erwartet, sei an dieser Stelle gewarnt: WissenschaftlerInnen schreiben so, wie WissenschaftlerInnen schreiben: zumeist in einer trockenen, zähen, holprigen Wissenschaftlersprache.
Und tatsächlich: Wirft man einen Blick ins Verzeichnis der Autorinnen und Autoren, stellt man fest, dass man es überwiegend mit SoziologInnen, GermanistInnen, Literatur-, Kultur- und MedienwissenschaftlerInnen zu tun hat, mit Leuten also, denen man für gewöhnlich spätestens im Laufe ihres Studiums erfolgreich die Fähigkeit ausgetrieben hat, anschaulich und geistreich zu schreiben. Letztlich ist das aber egal, da die anvisierte LeserInnenschaft, die wohl demselben Milieu zuzurechnen ist wie die Autorinnen und Autoren, aller Erfahrung nach nicht wählerisch in solchen Dingen ist. Grundsätzlich gilt nach wie vor die Regel: In Fragen des Stils und der Ästhetik sollte man sich davor hüten, deutsche Linke um Rat zu fragen.
Am ärgerlichsten an all dem aber ist, wie es häufig der Fall ist, insbesondere bei Kleinverlagen, das fehlende Lektorat: Was Zeichensetzung, Syntax und Rechtschreibung angeht, herrschen in dem Buch anarchische Zustände.
Auch sprachlich liegt einiges im Argen: So wird nicht etwa der oder die eine von der oder dem anderen penetriert, sondern Penetrationen werden »ausgeübt«. Bzw. noch besser: Der Film »lässt« die einen mit den anderen »Penetrationen ausüben«. Statt des Wortes »Unglück« steht da tatsächlich die groteske Wortschöpfung »Nicht-Glück«. Und Leute, die ficken und wichsen, ficken und wichsen nicht etwa, sondern vollführen »masturbatorische oder andere sexuelle Aktionen«. So muss man nicht schreiben. Kein Leser verdient das.
Patzer und sprachliche Geschraubtheiten dieser Art finden sich am laufenden Band. Manchmal fehlen auch Wörter mitten im Text, aber das ist ja jetzt auch schon wurscht.
Hie und da kommt es zu einer regelrechten Ansammlung von Stilblüten, schiefen Bildern und bemüht zwangsoriginellen Formulierungen. So wurde man sich etwa des »Babystadiums des Mediums erst beim Eintreten seiner Geschlechtsreife voll bewusst«. Und »als (...) der Krieg (...) in den Endspurt ging, begannen die Babyschritte des Hardcore-Kinos«. An anderer Stelle bekommt irgendwer »das harte Brot der Impotenz zu spüren« usw. Wer so schreibt, will vermutlich geistreich und originell sein und bildet sich womöglich gar ein, einen individuellen Stil zu pflegen, doch heraus kommt am Ende freilich prätentiöses Gestammel, das oft unfreiwillig komisch ist.

[Brosch., 191 S., Berlin 2010, Bertz und Fischer, 19,90 €] tb

STEFAN HÖLTGEN

Schnittstellen – Serienmord im Film

Er ist eine heimliche Ikone des Postrukturalismus. Jean Baudrillard hat ihn den letzten »echte[n] Held« genannt, da er »etwas vom früheren Typus des Mörders mit[bringt], der noch menschliche Züge trug, während das System in seiner Banalität einfach Vernichtung bringt«. Ein Typus mit kompensatorischer Funktion, denn durch ihn, so Baudrillard, »versuchen wir quasi die Vernichtung noch einmal zu exorzisieren. Er ist ein Vertreter dieser Logik, ein Symbol der Sehnsucht nach dem Tode anstelle von Vernichtung«. Und Markus Konradin Leiner (QRT) hat ihn einen »Opferpriester in der Ordnung der Medienkörper« genannt. Deshalb, weil die Medien lebloses Fleisch mobilisieren, und es seine Aufgabe ist, »das medial infizierte Fleisch im Realen stillzulegen«. Ob als Schlitzer oder als Kannibale, ob als Todesschütze oder als Würger, ob als Vergewaltiger oder als Nekrophiler: der Serienmörder ist Sirene und Sphinx simultan. Er setzt Fantasien in Gang die sich entzünden am Gegebenen, um vom Fremden zu erzählen, die ausgehen vom Seienden und ankommen beim Anderen. Es sind Fantasien um Verbrechen und Irritation, Transgression und Tabubruch, Abweichung und Subversion. Es sind Fantasien der Verwirrung und Verzerrung, Beklemmung und Bedrohung, Fragmente des Vertrauten jenseits des Vertrauens. Es sind Fantasien, die uns verführen: den gewohnten Blick aufzugeben, die verfremden: was wir für Gewissheiten halten.
Das Undenkbare denkbar zu machen, das Unvorstellbare vorstellbar, das Verbotene nachvollziehbar, so lautet die Devise für Fiktionen um Serienmörder in medialen Texten. Dem Kino hat sich hier nun Stefan Höltgen genähert mit einer Monografie, die den großartigen Titel *Schnittstellen* trägt. Den reziproken Austauschprozessen von filmischen und sozialen Diskursen spürt Höltgen nach, seine analytische Schnittstelle bilden einerseits Strategien »filmästhetischer Produktion« und andererseits Strategien »gesellschaftlicher Rezeption« (S. 11). Dabei desavouiert der Autor weitgehend die Affinität neosurrealistischer Theorie zum Sujet, wie Baudrillard und QRT ihr Ausdruck verleihen. Während dort der Serienmörder einer Welt der Uneigentlichkeit gegenüber entweder als ästhetische Alternative (Baudrillard) oder als systemimmanente Apotheose (QRT) imaginiert ist, als finale menschliche Bastion in einem Zeitalter inhumaner Technologie oder als killender Kleriker in einer audiovisuellen Ordnung der Dinge, da bilden Höltgens methodischen Horizont zwar ebenfalls poststrukturalistische Referenzen, mit Michel Foucaults Diskursanalyse wählt er allerdings einen Fokussierungspunkt, der ihm eine differente Perspektive auf das Phänomen garantiert. Höltgen konstatiert ein in besonderem Maße simulatives Verhältnis zwischen Serienmörderfilm und profilmischer ›Wirklichkeit‹, weil der Filmkorpus als elementare Prädisposition seiner Rezeptionsästhetik auf die (mediale) Alltagserfahrung des Publikums rekurriert (eine ›parasitäre‹ Relation, die allerdings problemlos auf den Kriminalfilm als Makrogenre des Subgenres Serienmörderfilm per se auszudehnen wäre). Der postulierte medienkonstruktivistische Impetus lässt den Autor nach Verfahren der Authentifizierung in filmischen Texten fragen, wodurch eben nun gerade keine medienexterne ›Realität‹ abgebildet, sondern signifiziert wird in einem ästhetischen Prozess. Höltgen arbeitet detailliert potenzielle Authentizitätsästhetiken heraus, die je nach Appellationspunkt als ontologisierend (Rekurs auf Realitätsauffassung des Rezipienten durch Inter- und Paratextualität/Metalepse), somatisierend (Rekurs auf Affektlage des Rezipienten durch Schock- und Ekeleffekte) oder historisierend (Rekurs auf Geschichtsverständnis des Rezipienten durch Verweise auf Kriminalhistorie) adressiert werden. Diese spezifischen »Realitätseffekte« (Roland Barthes) des Serienmörderfilms begreift Höltgen als Resultat einer Strategie audiovisueller Simulation, die durch spezifische filmische Darstellungsmittel (Mise-en-scène, Montage) außermediale Referenzwerte konstruiert. Filmanalysen nehmen dann auch den größten Raum in der Schrift ein, wobei neben den Filmen als Primärtext auch sekundäre Texte wie Feuilletonkritiken oder Zensurdiskussionen breite Berücksichtigung finden im Sinne einer medienarchäologischen Forschung als »Beschreibung diskursiver Ereignisse« (Michel Foucault). Dennoch kommt

auch die Untersuchung filmimmanenter Inszenierungen nicht zu kurz, was eher eine Ausnahme darstellt in diskursanalytischen Arbeiten aus der Filmwissenschaft. Höltgen erweist sich nicht nur als fundierter Kenner der Filmgeschichte, sondern auch als begabter Forscher nach filmästhetischen Praktiken.

Neben ergänzenden Anmerkungen zum transgenerischen Serienmörderfilm (bei Pabst, Lang, Chaplin etc.) gelingen dem Autor auch wegweisende Analysen von Arbeiten mit geringerem symbolischen Kapital. Edward Dmytryks vergessenem Film *The Sniper* (1952) etwa lässt Höltgen seinen verdienten Platz als Paradigmenwechsel in der Historie des Genres zukommen, weil die Titelfigur dort nicht als triebhaftes Monstrum stigmatisiert, sie vielmehr inszeniert ist als pathologisches Subjekt, das »innerhalb des Films [...] förmlich nach Hilfe schreit, jedoch keine Antwort bekommt« (S. 117). Stattdessen diskursiviert Dmytryk mit seiner Inszenierung kritisch sowohl patriarchale Misogynie (dichotomische Bildkomposition), institutionelle Ermittlungsarbeit (Figurencharakterisierung des Polizeipsychologen) wie auch liberale Waffenpolitik (destruktive Omnipräsenz von Schusswaffen). Eine späte generische Neukonstitution sieht Höltgen dann mit Georg Kargls *Angst* (1983) aktualisiert, einem »Ausnahmefilm« (S. 230), dessen Experimentalcharakter einen »Diskurs von Annäherung und Entfernung« (S. 234) initiieren kann. So referenziert *Angst* auf der einen Seite mit den Serienmorden Werner Kniesiks einen populären Kriminalfall österreichischer Geschichte und mobilisiert eine drastische Splatter-Ästhetik, operiert auf der anderen Seite aber zugleich mit starken Verfremdungseffekten, die einer Distanzierung des Rezipienten tendenziell Vorschub leisten. Das gelingt dem Film durch seinen Verzicht auf konventionalisierte dramaturgische Modelle und durch den Einsatz multipler Vogelperspektiven, wird aber immer wieder massiv konterkariert. Denn *Angst* arbeitet parallel dazu bevorzugt mit subjektiven Kameraeinstellungen aus der Sicht des Mörders, die ihr auditives Äquivalent in einem akustischen Off-Kommentar finden, der wiederum eine »bedrohliche Abwesenheit des Wahrheitsgrunds der klanglichen Effekte einbrechen lässt« (Michel Chion). Wenn am Ende der entscheidende entakusmatisierende Moment erfolgt, deutet Höltgen die Differenz von Off- und Täterstimme als kritische Situierung des Films zu seiner eigenen Erzählweise, eine selbstreferentielle Strategie, die erst für den Serienmörderfilm ab den 1990er-Jahren konstitutiv sein wird.

Seine Passage durch die Filmhistorie lässt Höltgen mit kleineren Modifikationen von den kanonischen Periodisierungen leiten. Er spezifiziert eine frühe Phase (1895–1944), eine klassische Phase (1945–1959), eine moderne Phase (1960–1989) und eine postmoderne Phase (1990–2004). So gliedert der Autor ein ›marginalisiertes‹ Genre der legitimierten Filmgeschichtsschreibung ein, indem er sie erweitert. Seine Hinweise auf Erzähl- und Bildmotive fallen dabei ebenso luzide aus wie die Explikation filmtechnischer Variabeln. Intermediale Verweise auf kunsthistorische Bezüge können gleichfalls überzeugen, angenehm engagiert erscheint zudem Höltgens immer wieder kritisch geleistete Auseinandersetzung mit der hochproblematischen Zensurgeschichte des Genres, wie sie ein transnationales, vor allem aber auch ein spezifisch bundesdeutsches Problem darstellt. In diesen Passagen läuft Höltgens ansonsten eher kühle Wissenschaftsprosa urplötzlich heiß. Wenn schon nicht der Serienmörder als deviantes Subjekt zu retten ist, das sich auflehnt gegen die Gnadenlosigkeit technokratischer Rationalität, so doch wenigstens seine filmische Repräsentation als abjektes Genre, das die sozialen Institutionen (inklusive des akademischen Betriebs!) noch immer mit dem Verdrängten ihrer normativen Kraft konfrontiert. Diese Alterität blitzt gerade in den apologetischen Momenten der *Schnittstellen* regelmäßig auf – als ungemein einschneidende Lektüre.

[Brosch., 392 S., Marburg 2010, Schüren, 29,90 €] ir

DVDs

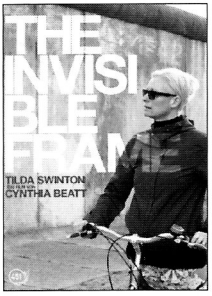
bm = Benjamin Moldenhauer
cs = Christian Schoppik
je = Jonas Engelmann
jk = Jelena Kleißler
ma = Melanie Albrecht
mb = Martin Büsser
mr = Matthias Rauch
mw = Michael Wehren
ws = Wolfgang Seidel

BLESSING BELL

Ein Film von Sabu

Ein neuer Tag beginnt. Ein Mann setzt sich in Bewegung, läuft an einer Fabrikanlage vorbei. Er trifft auf einen Yakuza, der seinem Leben ein Ende setzt (oder ermordet wird ... das bleibt unklar), ein Polizist kommt vorbei, vermutet in dem jungen Mann namens Igarashi den Mörder, nimmt ihn in Gewahrsam. Auf diese Weise setzt sich der Film fort, voller abrupter Wendungen. Der Mann kommt wieder auf freien Fuß, rettet Kinder aus einem brennenden Haus, wird von einem Auto angefahren, trifft im Krankenhaus auf einen Geist, begegnet einer toten Frau, die einen Lottoschein mit dem Hinweis auf den Hauptgewinn in der Hand hat, vermutlich beim Schreck über diesen Gewinn am Herzinfarkt gestorben. Mit Tüten voller Geld sieht man den Mann weiterziehen, nun reich, ein seltsamer Hans im Glück, doch die Auslagen der Schaufenster und die Speisekarten der Nobelrestaurants interessieren ihn nicht, etwas später wird ihm das Geld dann sowieso wieder gestohlen, doch es stört ihn nicht weiter. Während der ganzen Zeit seiner Wanderung spricht Igarashi kein Wort. Seine Rolle in der Welt bleibt offen. Ist er bloßer Beobachter oder doch mehr? Vielleicht ein Todesbote angesichts all der Menschen, die um ihn herum sterben? Oder doch eher die abstrakte Verkörperung des Schicksals, das nicht nur Unheil anzieht, sondern auch wie im Fall der geretteten Kinder positive Wendungen haben kann? Gibt es eine Logik, eine kausale Kette hinter den Ereignissen? Ähnlich wie in Jim Jarmuschs *Limits Of Control* erleben wir eine mysteriöse Reise, bei der jedes weitere Ereignis weitere Fragen aufwirft anstatt sie zu lösen. Doch anders als bei Jarmusch bleibt *Blessing Bell* frei von tiefschürfenden, esoterischen oder philosophischen Monologen. Igarashi ist einfach da, hört zu, wenn die Menschen sich an ihn wenden, schweigt. Gedreht ist dies so verführerisch, trotz oft trister Umgebung an Stadträndern so bildintensiv, dass kein einziger Moment der Langeweile aufkommt. Selbst wenn die Ratio nicht fasst, was hier passiert, bleibt der Film fesselnd alleine dank ständig unerwarteter Wendungen, die manchmal sogar eine Spur melancholischen Humor entwickeln. Geradezu humoristisch absurd ist schließlich das Ende des Films, nachdem Igarashi all die Stationen des Tages noch einmal abgelaufen ist, zurück zu seiner Wohnung – hier, am Ende, das nicht verraten werden soll, löst sich alles auf eigenartige Weise auf, ohne doch wirklich Auflösung zu sein. *Blessing Bell* ist ein Highlight des lakonischen japanischen Kinos, leicht grotesk und philosophisch, ohne dass es philosophischer Geschwätzigkeit bedarf.

[JP 2002, 87 Min., Rapid Eye Movies / Alive] mb



CYCLING THE FRAME
THE INVISIBLE FRAME
Zwei Filme von Cynthia Beatt

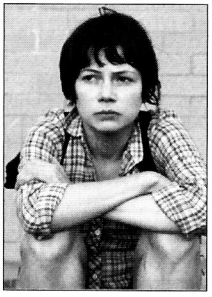
Ja! Genau ihr mag man anderthalb Stunden bei gleich zwei Fahrradtouren zusehen! Tilda Swinton. Charmant summt sie im Sattel sitzend bekannte Melodien, liest in gebrochenem Deutsch Naturkundeschautafeln entlang des Weges vor, jammert über schwere Beine oder winkt vom Rad aus frohlockend einem Beobachtungsturm zu. Doch werden die beiden Filme durch sie nicht zu maßlosen One-Woman-Shows, sondern fokussieren das zunächst im Jahr 1988 noch stabil anmutende und später materiell entschwundene Objekt der Trennung zwischen Ost und West: die Berliner Mauer.
Die Eckdaten sind das Jahr 2009 und die bereits erwähnte Jahreszahl 1988, denn ein Jahr vor dem Abriss der Mauer drehte die britische Regisseurin Cynthia Beatt mit dem knapp halbstündigen Kurzfilm *Cycling the Frame* ein ungewöhnlich essayistisches Zeitdokument. Tilda Swinton, damals als Schauspielerin eher unbekannt, radelte entlang des ca. 160 Kilometer langen Mauerwerks. Nach dem Mauerfall am 9. November 1989 steht heute davon (es folgt der nerd fact) nur noch ein Prozent, bezogen auf das damals von Westen aus zu sehende Sperrelement und nicht auf die Hinterlandmauer. Sieht man heute diese Fahrt nahe der damals noch existierenden Grenzmauer, eröffnet sich die historische Differenz zur Gegenwart. Nur allzu konsequent ist daher das im Juni 2009 durchgeführte Folgeprojekt, die Wiederholung der Radtour mit einem Zeitabstand von elf Jahren. Entstanden ist auf dieser erneut unternommenen Reise per velo der 60-minütige Film *The Invisible Frame*. Doch die bisher aufgezählten Fakten sind nicht unbedingt das primäre Anliegen dieser beiden sich gegenseitig kommentierenden Filme. Das zweimalige Abfahren des Grenzverlaufs erfasst verschiedene geschichtliche Zustände, die sich überlagern. Den Bildern in *Cycling the Frame* haftet Gewesenes an, auf das sich Gegenwärtiges schichtet. Tilda Swinton folgt einer ghost wall, denn nach der Demontage der Mauer lässt sie sich in *The Invisible Frame* auf einigen Abschnitten nur noch vermuten oder durch bewusst belassene Restmauerstücke sowie gesetzten Spuren in Form eines Pflastersteinstreifens erahnen. Aus dem Off fügt Tilda Swinton eigene Reflexionen hinzu, und dieser konzentriert vorgetragene Gedankenfluss sowie die dichten Soundscapes des britischen Filmkomponisten Simon Fisher Turner verstärken die meditative Wirkung der gefilmten Fahrten. Die doppelte Verlaufsdauer schafft Raum, den Veränderungen auf beiden Seiten des Mauerverlaufs nachzugehen. Partiell ist die einst innerdeutsche Grenze von der Natur überwuchert, an anderen Stellen ist das architektonische Stadtbild durch Post-Wende-Bauten verändert, der Leerstand verschiebt sich und das Gespenst namens Mauer setzt sich als Erinnerung dazwischen ab. Beide Filme sind zusammen bei *Filmgalerie 451* erschienen und das Bonusmaterial zeigt sogar einige Szenen simultan im Splitscreen-Verfahren, um somit eine direkte Gegenüberstellung der Momentaufnahmen zu ermöglichen.
[D 1988/2009, 27 und 60 Min., Filmgalerie 451] ma

DIE HEIMAT TRILOGIE
Filme von Edgar Reitz

»Heimat ist da, wo man sich aufhängt«, hat Franz Dobler einmal formuliert und damit eigentlich alles nötige zu diesem Begriff gesagt. Das hat Edgar Reitz freilich nicht davon abgehalten, dem 3364 Minuten Film hinzuzufügen, die nun als Gesamtedition in einer Box erhältlich sind. Darin versammelt ist das wohl Beste sowie das Unerträglichste, was das deutsche öffentlich-rechtliche Fernsehen in den letzten dreißig Jahren produziert hat. Gleichzeitig verweist die *Heimat Trilogie*, was im Kontext dieser *testcard* besonders interessant ist, auf die Verschiebungen im Umgang mit dem Heimatbegriff sowie dessen Rezeption in diesem Zeitraum. In der ersten Staffel, schlicht *Heimat – Eine deutsche Chronik* (1984) betitelt, ist Heimat die Enge, der man zu entfliehen versucht, die *Zweite Heimat – Chronik einer Jugend* (1992) will zeigen, dass Heimat immer dort ist, wo man sich zu Hause fühlt, während *Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende* (2004) zurückkehrt zu den heimatlichen Wurzeln: in den Hunsrück.
Die erste Staffel wurde stets als liebevolle Hommage von Reitz an seine »Heimat«, den Hunsrück, rezipiert, als eine persönliche Annäherung an die Kindheit und Jugend des Regisseurs, der dort 1932 geboren wurde und bis Anfang der 1950er-Jahre lebte. Das Bild, das er zeichnet, ist jedoch alles andere als liebevoll: die familiären sowie dörflichen Strukturen bilden gemeinsam ein Klima, das über die Jahrzehnte – *Heimat* bildet den Zeitraum von 1918–1980 ab, daher auch *deutsche Chronik* – immer wieder Protagonisten dieser Enge entfliehen lässt, sei es nach Amerika oder nach München, wohin es Reitz' alter ego Hermann Simon zum Musikstudium verschlägt. Die Dorfstrukturen federn alles ab, lassen nahtlose biografische Übergänge zum Nationalsozialismus und wieder aus ihm hinaus in die bundesrepublikanische Nachkriegsgesellschaft zu. Noch interessanter als dieser Teil deutscher Geschichte ist das Bild der Nachkriegsgesellschaft, das Reitz zeichnet, die in jeder Hinsicht einengende Struktur der (Hunsrücker) Gesellschaft, bestehend aus (Ex-)Nazis, Bauern und Kleinbürgern, deren Moralvorstellungen keine andere Möglichkeit als die Flucht übrig lassen. Diese Flucht ist der Inhalt der zweiten Staffel, die von Hermanns Münchner Jahren von 1960 bis 1970 berichtet, seinem Studium nach dem Weggang aus dem Hunsrück, wohin er, so schwört er sich zu Beginn dieser Staffel, nie wieder zurückkehren will – was er im letzten Teil natürlich wieder zurücknimmt. Die Zuschauer werden Zeuge von Hermanns Wandlung vom naiven Provinzkind zum Mittelpunkt des studentischen Freundeskreises, der sich regelmäßig bei einer Mäzenin in einem arisierten Haus in Schwabing trifft. Jede Folge dieser Staffel stellt einen dieser Freunde in den Mittelpunkt, von denen einer hölzerner spielt als der nächste und man sich gar nicht entscheiden kann, wer am meisten Klischees auf sich vereint und am unerträglichsten ist. Die Poetin, die in den RAF-Untergrund abtaucht? Der sympathische Altnazi, der zum Weltbürger mutiert? Die schöne Jüdin? Fast schon egal, trotzdem habe ich immerhin fast die gesamte Staffel durchgehalten, im Gegensatz zur hoffentlich letzten dritten Filmreihe, der »Chronik einer Zeitenwende«, die mit dem Fall der Berliner Mauer einsetzt und mit der Jahrtausendwende endet. Man ahnt es schon, endlich kommt auch für die Protagonisten zusammen, was zusammengehört, Hermann zieht sich mit seiner Studienzeitliebe – die er am 9. November 1989 in Berlin wiedertrifft! – an den Rand des Hunsrücks zurück, baut an einem Gehöft herum, und genießt den Blick über Vater Rhein, während auch Deutschland wieder aufatmen kann. Es ist wahrscheinlich alles noch schlimmer, als ich es mir ausmale, aber anschauen wollte ich mir das nicht komplett.
Eigentlich nur eine Fußnote, aber wohl bezeichnend: während die erste Staffel auch filmisch experimentell daherkommt, die Folgen zwischen einer und zweieinhalb Stunden lang, in bunt und schwarzweiß und konsequent im Hunsrücker Dialekt gedreht sind, werden die folgenden Staffeln immer normierter. Und noch etwas: Analog

zum schönen deutschen Wort »Heimat« behält man diese lieber für sich und verzichtet bei der DVD-Box auf jegliche Untertitelung. *Heimat – Eine deutsche Chronik* gibt es zum Glück auch ohne den nachfolgenden Käse auf DVD.

[D 1984/1992/2004, 3364 Min. mit Bonusmaterial, Kinowelt] je

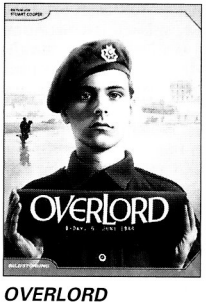


WENDY AND LUCY

Ein Film von Kelly Reichardt

Independent-Filme müssen meist mit niedrigem Budget auskommen. Die Regisseurin Kelly Reichardt macht das Beste aus dieser Situation, dreht an wenigen, aber aussagekräftigen Orten mit wenigen, aber ausdrucksstarken Schauspielern. Ihr letzter Film *Old Joy* handelte von zwei Freunden – unter anderem mit Will Oldham besetzt –, die sich nach Jahren mal wieder treffen, gemeinsam zum Wandern in die Wälder fahren und feststellen müssen, dass sie sich nichts mehr zu sagen haben. *Wendy and Lucy* ist ähnlich reduziert, im Mittelpunkt steht eine junge Frau namens Wendy, von Michelle Williams großartig gespielt. Lucy ist ihr Hund, doch den verliert sie bereits zu Beginn des Filmes. Und genau davon handelt der Film – um Verlust, das Verlorengehen, auch um die Verlorenheit sich selbst und der Umgebung gegenüber. Viel erfahren wir nicht von Wendy, lediglich, dass sie auf dem Weg nach Alaska ist, weil es dort noch Jobs geben soll. Irgendwo in Oregon springt ihr Wagen nicht mehr an; außerdem ist das Hundefutter alle. Sie geht einkaufen, bindet Lucy vor dem Supermarkt an die Leine. Doch ein Ladendetektiv bezichtigt sie des Diebstahls, sie muss auf die Polizeiwache, ohne dass sie ihren Hund mitnehmen kann. Stunden vergehen. Als sie endlich zurückkommt, ist Lucy verschwunden. Ab diesem Moment beginnt der Strudel der Katastrophen. Ohne Auto und ohne Hund steckt Lucy in einer amerikanischen Provinzstadt fest, kommt nicht von der Stelle. Abgesehen von einem nächtlichen Übergriff wird die Umgebung allerdings nicht feindselig dargestellt, vielmehr zeigt der Film, wie schnell man in einer ganz auf Geld und Mobilität angelegten Gesellschaft von einem Moment auf den anderen stranden kann, draußen ist. Ein älterer Polizist, der in einer Stadt Streife steht, wo es kaum größere Verbrechen als Falschparker gibt, hilft Wendy immer wieder, gibt ihr sein Handy, am Ende sogar etwas Geld. Diese Momente der Herzlichkeit und Anteilnahme sind von Kelly Reichardt geschickt eingestreut, zeigen sie doch, dass Verlassensein und Ausweglosigkeit nicht von einer rauen oder feindseligen Umgebung ausgehen müssen. Eine weitere Stärke des Films ist seine visuelle Ebene. Da Wendy über weite Strecken alleine ist, wird ihr Gemütszustand nicht über Dialoge, sondern über Bilder wiedergegeben. Fungierten in *Old Joy* die Wälder als Spiegelbild oder Widerhall der Befindlichkeiten, so ist es hier die nahezu austauschbare Provinzstadt. Das vermeintlich Geordnete verliert jegliche Form von Heimeligkeit. Dieser und zahlreiche andere Aspekte machen *Wendy and Lucy* zu einem politischen Film, auch wenn er nicht demonstrativ als solcher rüberkommt. Beinahe unglaublich, dass Kelly Reichardt, die hauptberuflich als Lehrerin arbeitet, ihre Filme in den Sommerferien runterdreht und dabei doch stets präzise und stimmungsvoll arbeitet – Bild für Bild auf den Punkt. Das wurde in Toronto auch ausgezeichnet – in der Kategorie bester Film und beste Darstellerin.

(USA 2008, 80 Min. plus Bonusmaterial, Filmgalerie 451) mb



OVERLORD

Ein Film von Stuart Cooper

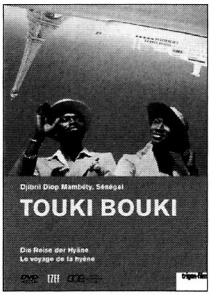
Es ist ein Dilemma: Jede noch so gut gemeinte filmische Inszenierung des Krieges lässt sich potenziell als erhabenes Schauspiel rezipieren. Selbst die an den Nerven zehrenden ersten dreißig Minuten von Steven Spielbergs *Saving Private Ryan* haben, so sehr die einem auch auf den Magen schlagen, Spektakelcharakter. Der bis vor kurzem weitgehend in der Versenkung verschwundene Film *Overlord* unternahm 1975 einen gewagten Versuch. Er versucht zu zeigen, was es bedeutet, in den Krieg zu ziehen, ohne den Krieg selbst zur Schau zu stellen. Ein Kriegsfilm ohne Stahlgewitter also. Dass dem Regisseur Stuart Cooper bei der Realisierung kein aufgepeitschter Produzent in die Parade gefahren ist, mag auch daran gelegen haben, dass das eh schon spärliche Budget vom Imperial War Museum anstatt von kommerziell interessierten Investoren aufgebracht wurde.

Die ästhetischen Mittel sind spartanisch. *Overlord* besteht zu gut einem Drittel aus dokumentarischen Aufnahmen und Nachrichtenbildern aus dem Zweiten Weltkrieg, alles in kontrastreichem Schwarzweiß. Allerdings lassen die Dokubilder die Illusion von Authentizität gar nicht erst aufkommen. Die Spielfilmsequenzen hat Kameramann John Alcott mit Objektiven aus den dreißiger Jahren gefilmt. Narratives Kino und Dokumentarästhetik nähern sich einander an und werden in einigen Szenen nahezu ununterscheidbar.

Nicht nur mit seinen sperrigen und durchkomponierten Bildern entzieht der Film jeder Mythologisierung des Krieges den Boden, auch Figurenzeichnung und Plot bleiben skizzenhaft. Protagonist ist Tom (Brian Stirner), ein junger Lakoniker, der sich fast regungslos in sein Schicksal begibt. Nach dem Abschied von den Eltern geht es zum Bahnhof, im Ausbildungscamp wird gelernt was es heißt, sich in einem streng hierarchischen Gefüge zu bewegen. Im örtlichen Kino laufen antifaschistische Propagandafilme (Ausschnitte einer Verballhornung von Riefenstahls *Triumph des Willens*, die sich auch bei den DVD-Extras findet), Tom verliebt sich in ein Mädchen, dann wird die Kompanie an die Küste verschifft. Der als »Operation Overlord« in die Geschichte eingegangene Sturm auf die von den Deutschen besetzte Normandie beginnt, die Menschen werden, so formuliert es ein hellsichtiger Soldat, zu Teilen einer Maschinerie, die wie von selber läuft.

Pathos lässt der Film allein in den Tagträumen des Protagonisten zu, die zugleich Reminiszenzen an die Phantasmen vom schön anzusehenden Märtyrertod sind. Das Opfer ist hier nur der Inbegriff der Trostlosigkeit. Tom imaginiert sein Ende in Bildern, die an die Kriegsfotografien Robert Capas angelehnt sind. Kurz vor Ende des Films träumt er ein letztes Mal von der Frau, in die er verliebt ist und sieht sich in Jesus-Pose. Die letzte Szene aber konfrontiert dann die weite Teile des Kriegsfilmgenres durchziehende Todesromantik mit der ganz banal fürchterlichen Realität. Damit gehört *Overlord* zu den wenigen Filmen, denen es gelungen ist, Kriegsgeschehen als das zu zeigen, was es ist – die massenhafte Zerstörung von menschlichen Körpern. Stuart Coopers Film gehört in eine Reihe mit Donald Trumbos *Johnny Got His Gun* und den *Overlord* im Übrigen ausgiebig zitierenden *Full Metal Jacket* von Stanley Kubrick.

[GB 1975, 83 Min. mit Bonusmaterial, Bildstörung] bm



TOUKI BOUKI. DIE REISE DER HYÄNE

Ein Film von Djibril Diop Mambéty

Im Jahrzehnt der großen Kino-Erneuerung, der Subversion und Avantgarde, drehte der senegalesische Regisseur Mambéty diesen Film, den die Liner Notes der DVD mit *Außer Atem* und *Bonnie and Clyde* vergleichen. Inhaltlich macht das Sinn, denn auch hier steht ein junges Pärchen im Mittelpunkt, das sehr viel Pop Appeal und Rebellions-Gestus ausstrahlt und sich zugleich illegal durchs Leben schlägt. Doch formal geht der Film bereits weiter, knüpft an das (Anti-)Kino des späteren Godard, vor allem an *Weekend,* an: Auch in *Touki Bouki* steht die Montagetechnik im Mittelpunkt, Elemente von Slapstick und Agit Prop, Road Movie und Dokumentarfilm lösen einander ab, kontrastieren und durchkreuzen einander auf irritierende Weise. An vielen Stellen, vor allem, wo Rituale mit ins Spiel kommen, erinnert der Film auch formal an das surreale Kino von Jodorowski.

All dies zeigt, dass Afrikas Kino zu Beginn der 1970er ganz weit vorne war, ohne sich inhaltlich dem europäischen Kino anzupassen. Natürlich gibt es Gemeinsamkeiten, die sich aus der Post-1968-Situation ergeben. Das Pärchen in *Touki Bouki* will raus aus der bisherigen gesellschaftlichen Ordnung, träumt von einer Flucht nach Europa und muss sich dazu Geld zusammenstehlen. Es geht wie so oft um den Konflikt zwischen Tradition und Veränderung, wobei Mambéty bereits einen ironisch-bissigen Blick auf das Europa richtet, das die beiden Protagonisten – so viel darf verraten werden – nie erreichen werden. Gegen Ende des Filmes sind Reeder aus Frankreich am Hafen zu sehen, die Waren und Menschen vom Senegal nach Frankreich transportieren, überdrüssig beklagt einer, dass man in Afrika ja nichts kaufen könne – außer Masken. »Afrika wurde von Journalisten erfunden, um Kopien zu verkaufen«, lautet sein Fazit. Dieses Afrika ist derweil so erfinderisch, dass zum Beispiel ein Taxi im Film nur durch Paketband an der Windschutzscheibe mit dem darauf zu lesenden Wort TAXI als solches erkennbar ist.

Touki Bouki ist zugleich kein leicht konsumierbarer Film. Seine Low-Budget-Produktion geht mit langen Montagen derselben Einstellungen einher, zudem setzt der Film sowohl die Kenntnis des europäischen Avantgarde-Kinos wie auch der senegalesischen Kultur voraus. Ansonsten jedoch: eine Entdeckung, ein historisches Abenteuer.

[Senegal 1973, 95 Min., Trigon-Film] mb

32A

Ein Film von Marian Quinn

32A, das ist die Einstiegs-Körbchengröße für BHs in Irland. Der Titel verrät bereits, worum es geht: um das Erwachsenwerden. Protagonisten des Ende der 1970er angesiedelten Films sind Maeve und die Clique ihrer Freundinnen, die für ältere Jungs schwärmen und nichts so sehr wie ihren ersten BH herbeisehnen, das sichtbare Zeichen fürs Erwachsensein. Alle Mädchen hatten schon einen Freund – oder behaupten es zumindest –, bis auf Maeve. Umso erstaunter sind alle, als ausgerechnet Maeve mit dem von allen begehrten 16-jährigen Brian eine Affäre beginnt. Mit einem Schlag befindet sich Maeve in der Welt der Teenager, lernt zu kiffen und wird von Brian in die coolen Clubs der Stadt geschleust. Doch genau diese Privilegien sorgen dafür, dass Maeve und ihre ehemaligen Freundinnen sich immer fremder werden.

Das klingt alles nach einem ziemlich konventionellen Coming-of-Age-Film. Und in der Tat, *32A* ist auch konventionell, allerdings wunderbar gedreht, ein Debüt, für das die Regisseurin in Irland mehrere Preise erhielt. Der Film lief 2008 in der *Generationen*-Reihe auf der *Berlinale*, dem viel beachteten und auch viel gelobten Programm für Kinder- und Jugendfilme. Er ist von der FSK ab 6 Jahren freigegeben. Und hier kommt etwas ins Spiel, was nicht nur *32A*, sondern zahlreiche Filme der Reihe auszeichnet: Obwohl als Kinder- und Jugendfilm ausgeschrieben, kann es *32A* problemlos mit solchen Coming-of-Age-Filmen aufnehmen, die sich an ein erwachsenes Publikum wenden, etwa Filme von Larry Clark und Gus van Sant oder *Raus aus Amal* von Lukas Moodysson. Überhaupt stellt sich anhand von *32A* die Frage, wann es überhaupt Sinn macht, von einem (reinen) Kinderfilm zu sprechen. Im Gegensatz zum so genannten Familienkino von *Findet Nemo* bis *Shrek* handelt es sich bei *32A* und vielen anderen *Generationen*-Filmen um Kino, das wohl vor allem deshalb in die Kinder- und Jugendecke gerutscht ist, weil die Protagonisten Jugendliche sind. De facto handelt es sich jedoch um Filme, die alle Eigenschaften und Qualitäten eines Kinos für Erwachsene besitzen. All das ist verwirrend, wenn man bedenkt, dass zum Beispiel die hervorragende britische TV-Serie *Skins* in Großbritannien keine Jugendfreigabe erhalten hat, obwohl auch diese von nichts anderem als den Nöten, Sehnsüchten und Experimenten von Heranwachsenden handelt. Etwa, weil die Jugendlichen in *Skins* Drogen konsumieren? Nun, Drogen sind auch bei *32A* im Spiel. Für unsere britischen Nachbarn ist *32A* daher auch kein Kinder- und Jugendfilm, die DVD wurde dort ab 15 freigegeben. Verstehe ein Mensch dieses ganze Altersfreigabe-Gewirr! Wie auch immer – ein sehenswerter Film, zumal hier Erwachsenwerden mal nicht aus der obligatorischen Jungensperspektive wiedergegeben wird.

[IR 2007, 89 Min., Absolut Medien] mb

THE NOW NOW

Ein Film von Ali Russell

NOISY PEOPLE: IMPROVISING A MUSICAL LIFE

Ein Film von Tim Perkis

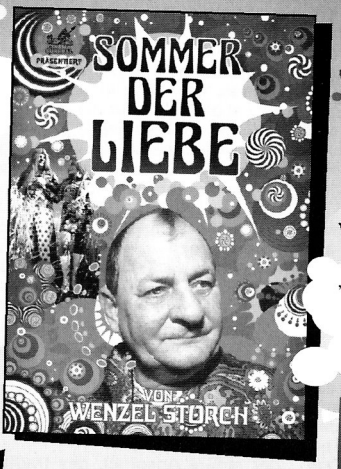
»It's about NOW and the fact that NOW is only going to happen once, and it's irreplaceable and irrecoverable. Of course there'll be another NOW along shortly. But it won't be the same NOW. It won't be this NOW – The NOW now.«

Mit diesem Zitat des 2005 verstorbenem Gitarristen Derek Bailey, der zu den Protagonisten der europäischen improvisierten Musik zählt, beginnt die Dokumentation der australischen Filmemacherin Ali Russell über das *NOW now Festival of Spontaneous Music*, das 2011 zum zehnten mal in Sydney stattfindet.

Entstanden ist diese Veranstaltung als selbst organisierte Initiative australischer Musiker aus dem Wunsch heraus Musik machen zu können, ohne mit Veranstaltern aus ökonomischen Gründen Kompromisse eingehen zu müssen. Der Film zeigt Ausschnitte aus dem Festivalprogramm und lässt die Protagonisten über ihren musikalischen Werdegang erzählen. Im Zentrum steht das Splinter Orchestra, in dem sich ein großer Teil der lokalen Szene zu einem Orchester wechselnder Größe vereint, dessen Instrumentarium vom Laptop zum Gu Zheng (chinesische Zither) reicht. Wie einer solchen Versammlung von Individualisten gemeinsam spontane Musik gelingt, die Klänge in endlosen Lagen schichtet und dem Hörer immer neue Entdeckungen ermöglicht, erklärt der Kontrabassist und Organisator des Ensembles, Clayton Thomas, mit der Fähigkeit, aufeinander zu hören ohne den anderen lenken zu wollen.

Im Film sieht man das Splinter Orchestra bei den Aufnahmen zu ihrer ersten CD, was als sistierte Zeit ein Widerspruch zur Philosophie des *NOW now* zu sein scheint. Es ist die Dokumentation eines einmaligen Augenblicks – so klang die Gruppe

Machen Sie einen Trip in die Vergangenheit! Lehrreiche Bonusfilme wie GRUPPENSEX UND SITZFUSSBALL und RICKERACKE HIPPIEKACKE (Sprecher: Rocko Schamoni) entführen Sie in das Goldene Zeitalter – zurück in die Zeit, als die Kleidung noch hautsympathisch und pflegeleicht war ...



8-seitige Digipak-Doppel-DVD mit dickem Booklet, Poster und 2 Stunden Bonusmaterial!

DIESE EDITION IST NUR ERHÄLTLICH BEI WWW.CINEMASURREAL.COM

„Ein Jahrhundertwerk."
Dietrich Kuhlbrodt
100 JAHRE KINO

AUSVERKAUFT
NEUE FASSUNG MIT DIGIPAK - COMING 2011

CINEMA SURREAL

Letzte Sammlerexemplare! nur auf www.cinemasurreal.com Reprint 2011 - Coming Soon!

Von den Machern von "Mammuth" und "Louise Hires a Contract Killer"

EXTRAORDINARY FILMS

"Ein Lynchesker Fiebertraum Beatrix Potter- Territorium..."
Dennis Harvey, VARIETY

„100 Minuten verrücktes Vaudeville"
J. Hobermann Village Voice

Eine besondere Filmperle des kanadischen Ausnahme-Regisseurs Guy Maddin. mit der fabelhaften Isabella Rosselini in der Hauptrolle

Ein wahrhaft einzigartiger Film, zum Träumen schön, zum Frösteln schaurig - Willkommen in der fabelhaften Welt der Christiane Cegavske!

so wird sie aber nicht wieder klingen. Zumal eine solche CD die Grenzen der Aufnahmetechnik zeigt, der es nur unzureichend gelingt, den Klang einer solchen vielschichtigen Textur abzubilden.

Gegründet wurde das *NOW now*-Festival von Clayton Thomas gemeinsam mit der Harfenistin Clare Cooper, die über ihren musikalischen Werdegang erzählt: »Als ich Unterricht hatte, fing ich an zu improvisieren und fand alle diese aufregenden Sounds. Als ich sie meiner Lehrerin vorspielte, bekam ich Ärger, weil ich die Stücke nicht geübt hatte, die mir aufgegeben waren und die Zeit stattdessen genutzt hatte, etwas für mich zu machen. (…) Ich hatte immer Probleme mit Leuten, die sagen, diese oder jene Töne sind falsch. Wie kann ein Klang falsch sein?« »Falsch« heißt oft nur ungewohnt und außerhalb der gewohnten Ordnung. Das Ausbrechen aus Konventionen zieht sich in beiden Filmen als roter Faden durch alle Statements. Clare Cooper sagt hierzu: »Als Harfenistin spielt man ein Instrument, bei dem die Leute sofort an diese engelsgleichen Arpeggios denken. Als Improvisator sah ich das als Herausforderung. Ich werde nicht wie ein Engel spielen. Ich werde diese Klänge vermeiden und das Instrument wie ein düsteres, schmutziges Grunge-Instrument klingen lassen.«

Auf der anderen Seite des Pazifik dokumentiert der Regisseur und Musiker Tim Perkis in seinem Film *Noisy People: Improvising a musical life* die Szene improvisierender Musiker rund um die San Francisco Bay. Das erste der sieben Porträts stellt den Bassisten Damon Smith vor, einen ehemaligen Free-Style-Biker, der über den Punk Rock zur improvisierten Musik gelangt ist und erzählt, dass er zwar die Idee des Punk liebt, aber irgendwann merkte, dass die Musik die Philosophie nicht widerspiegelt – eine Philosophie »die Grenzen niederreißen, revolutionär, experimentell sein will. Als ich das erste Mal Free Jazz hörte, dachte ich: oh, das ist es, worüber Punk Rocker reden – aber ohne es zu tun.«

Diese Nähe zu den Ideen, die man eher im Punk oder Hardcore verorten würde, zieht sich als roter Faden durch beide Filme. Eigentlich müssten sich Pop-Linke davon angezogen fühlen, müssen sie doch mit ansehen, dass ihre auf den Glauben an die subversive Kraft ihrer Musik gebaute Insel im Rahmen der politischen Klimaveränderung rapide erodiert. Aber alles, was irgendwie nach Jazz riecht, hat hierzulande den Beigeschmack von Bildungs- und Besitzbürgertum. Die Plätze, an die uns Ali Russel und Tim Perkis führen, erinnern dabei eher an autonome Jugendzentren mit teilweise in Ehren ergrauten Besuchern. Deutsche Jazz-Festivals haben hingegen oft das Flair von Zahnärztekongressen oder Tagungen des Verbandes der Immobilienmakler. Da muss man schon ziemlich alt sein, um sich noch daran erinnern zu können, dass Jazz in Deutschland einmal als Gefahr für die öffentliche Ordnung gesehen wurde. Den Wandel zu Apologeten der »Leistungsgesellschaft« hat man allerdings früh vollzogen, wie man in einer Fernsehdiskussion von 1967 verfolgen kann. Dort musste sich Peter Brötzmann für den als »Klangmassaker« und »Sound-Orgie« beschriebenen Free Jazz vor einer Expertenrunde verantworten. Als Zeuge der Anklage trat Klaus Doldinger auf, der Brötzmann empört vorwarf, dass er ja im Gegensatz zu ihm, Doldinger, nie Musik studiert und Mozart geübt hätte, also gar nicht »berechtigt« wäre, solche Musik zu machen.

Der elitäre Anspruch des traditionellen Jazz ist einer der Gründe, warum die in *Noisy People* zu Wort kommenden Musiker Distanz halten und oft der Klassifizierung ihrer Musik als Jazz widersprechen. Ebenfalls ein roter Faden in *Noisy People* und *NOW now* ist die Betonung der Offenheit der Szene, wo Musiker und Zuhörer mit ganz unterschiedlichem Background zusammenfinden. Tim Perkis gibt dabei auch einen Einblick in die Ökonomie dieser Szene, indem er Damon Smith bei seinem täglichen Broterwerb begleitet. Der verdient sich seinen Lebensunterhalt mit Bass-Unterricht und als Plakatkleber, der täglich mit seiner Tasche voll Flyern loszieht und, wenn der Platz an den Plakatflächen knapp wird, als erstes die zahlreichen Angebote diverser Gurus und Eso-Veranstaltungen überklebt.

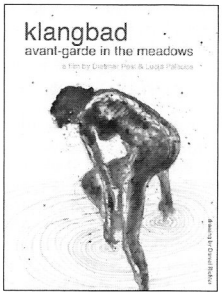
Cheryl Leonard, auch eine ehemalige Punkmusikerin, sieht man bei den Proben ihres Ensembles, das leise Klänge aus getrockneten Blättern und Treibholz zaubert. Ihren Lebensunterhalt verdient sie als Monteurin für Satellitenschüsseln, wobei sie von ihrer Leidenschaft für das Bergsteigen profitiert. Das Leben von Musikunterricht oder von Dayjobs, die nichts mit Musik zu tun haben, ist die ökonomische Basis dieser Musiker. In einem Interview sagt Regisseur Tim Perkis dazu, dass das Gemeinschaftsgefühl dieser Szene eine Folge des Fehlens irgendeiner finanziellen Unterstützung oder ökonomischer Erwartungen ist. Man befindet sich nicht im Wettbewerb, weil es nichts gibt, worum man konkurrieren könnte. Sein Film zeige, dass nicht alle Lebensentwürfe auf ökonomischen Erfolg in einer hyperkapitalistischen Gesellschaft ausgerichtet sind: »Die Künstler in meinem Film erinnern daran, dass es noch einen anderen Weg gibt zu leben: einer Leidenschaft folgen, unabhängig von ihrem ökonomischen Ertrag.«

Der zweite Musiker, den Perkis vorstellt, ist Tom Djil, der von seiner Trompete sagt, sie wäre ein »analoger Lippen-Synthesizer«. Die Frage, ob er in einer Jazz-Tradition arbeiten würde, beantwortet Djill so: »Ich habe diese Musik gehört. Ich habe sie studiert. Aber ich spiele sie nicht.« Wobei er sich an einen Jazz-Workshop mit Roscoe Mitchell erinnert (Art Ensemble of Chicago), in dem fast ausschließlich junge Männer zusammenkamen, um sich gegenseitig zu beweisen, wie toll sie spielen können – und welche Arbeit es für Mitchell war, diese Konkurrenzsituation abzubauen und die Teilnehmer dazu zu bringen, gemeinsam etwas Schönes zu erschaffen. Der Komponist Don Plonsey sieht in *Noisy People* die Aufgabe des Musikers darin, andere Menschen in die Lage zu versetzen, kreativ zu sein – und nicht darin, an ihrer Stelle kreativ zu sein, etwas für sie zu produzieren.

Für seine Komposition »Mockracy« versammeln sich zahlreiche Musiker der Improv-Szene zu einem größeren Ensemble. Das Stück ist eine Satire auf das amerikanische Regierungssystem und eine Wanderung zwischen komponierter und improvisierter Musik, in dem einzelne Sub-Ensembles weitgehend autonom mit- und gegeneinander agieren (»Republoods«/Republikaner vs. »Deomocripts«/Demokraten). »Mockracy« bewegt sich dabei zwischen Jazz, Brecht/Eisler und englischem Prog-Rock von Gruppen wie Henry Cow oder Art Bears. Für Djill ist dabei das Politische der Prozess, die Art und Weise, wie die Musiker interagieren. Die Musik als soziales Engagement zu sehen, zieht sich durch die meisten Statements, ohne dabei in eine »Musik für bzw. gegen …«-Rhetorik zu verfallen.

In Don Plonseys Ensemble sieht man, genauso wie in Tom Djills Mockracy-Ensemble fast alle übrigen im Film vorgestellten Musiker wieder. Genau wie beim Splinter Orchestra und den Musikern des *NOW now*-Festivals ist hier das Konzept der Band als künstlerische, vor allem aber ökonomische Einheit aufgegeben zu Gunsten einer Community, in der jeder mit jedem spielt und jede neue Kombination neue Erfahrungen bedeutet. Und auch wenn einer der Musiker am Rande der Proben zu »Mockracy« sagt, so etwas wie diese Szene könne er sich nicht in London oder Berlin vorstellen – dort wären alle zu ernsthaft und um ihre musikalische Seriosität bemüht – mittlerweile kann man etliche der Gesichter, die im Film auftauchen, auch in den kleinen Klubs der Berliner *Echtzeit-Musik* sehen. Das gleiche gilt auch für die Protagonisten des *NOW now*-Festivals. Clare Cooper und Clayton Thomas haben inzwischen das Berliner Splitter-Orchester gegründet.

[NOW now: AUS 2009, ABC1 / Vibewire | Noisy People: USA 2006, Peikus Films] ws

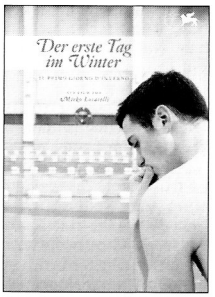


KLANGBAD. AVANT-GARDE IN THE MEADOWS

Ein Film von Dietmar Post und Lucía Palacios

2009 ist *Monks – The Transatlantic Feedback* (2006) auf DVD erschienen, mit dem das *play loud!*-Duo die Wiederveröffentlichung des Debütalbums *Black Monk Time* erwirkte, und dazu den Adolf-Grimme-Preis. Auf diesen Film folgt einer, der viel stiller ist. Dass es wieder nicht um die gängige Musik geht (schützt die Figur auf dem Cover sich vor dieser?) und noch immer entdeckt werden kann, ist beiden gemein. Zunächst bin ich skeptisch – wie will die Kamera den Zauber von Scheer einfangen? – doch dann das Intro! Da mag ich doch Gutes finden an einem Dokumentarfilm, der *Klangbad* heißt wie das 1997 gegründete Label, das seit 2004 auch Festival ist. Hans-Joachim Irmler, der mit beiden der Hektik entflohen ist und als Musiker mit Faust weiterhin legendären Krautrock produziert, nennt den schwäbischen Donaufleck sein »aufgebautes vergrößertes Wohnzimmer« – und als solches ist es auch gefilmt. Direct Cinema, statt Eingreifen leises Beobachten, einige entspannte kurze Interviews. Die Kamera erhascht die Musiker auch vor statt nur auf der Bühne, oder wie Steven W. Lobdell mittendrin am Biertisch beim Gitarrestimmen. Dessen Motto »more rock, less talk« beschreibt die Gewichtung des Films ganz gut. Lange Konzertsequenzen u. a. von Circle, dem Kammerflimmer Kollektief, The One Ensemble of Daniel Padden und den fremdesten Nista Nije Nista mit ihrer tönenden Nähmaschine, die es heute, fünf Jahre später, schon nicht mehr gibt. Das Drumherum des Wohnzimmers, die Küche (vor Ort zubereitet wie von Muttern), das Bad (die Donau), die Tanz-Kantinen der alten Papierfabrik, müssen vor Ort getestet werden. Den zweiten Teil des Doppelfeatures besetzt das 70-minütige Faust-Set. Und am Ende? Da fällt es schwer sich umzudrehen. Draußen zieht hinter Glas dieselbe Stille wie anfangs vorbei, die Musik gibt den Ton an. Und die Frage, wer im August 2011 spielen wird.

[klangbad: D/E/USA 2009, 85 Min. / Faust: D/E/USA 2010, 70 Min., beide: klangbad] jk



DER ERSTE TAG IM WINTER

Ein Film von Mirko Locatelli

RÜCKENWIND

Ein Film von Jan Krüger

Valerios Leben besteht aus eintönigen Handlungsabläufen. Mit dem Mofa fährt er durch triste italienische Vorstädte, zuhause teilt er sich das Bett mit seiner kleineren Schwester. Ständig kreist die Kamera um die stets gleichen Handlungen, in dieser minimalistischen Konsequenz mit Bruno Dumonts *La Vie de Jésus* vergleichbar. Auch der italienische Neorealismus kommt in den Sinn, doch *Der erste Tag im Winter* zeigt Valerio nicht als armen Helden, der sich gegen das kapitalistische System behauptet, sondern er bleibt durchweg eine zwiespältige und verschlossene Figur. Zwiespältig deswegen, weil er eines Tages im Hallenbad, wo er regelmäßig trainiert, zwei Mitschüler bei sexuellen Handlungen unter der Dusche beobachtet und fortan erpresst. Valerio, der die ganze Zeit in der Schule gehänselt wurde, kann sich auf diese Weise zumindest ein wenig Respekt erzwingen. Passend zu einer Welt voller sozialer und ökonomischer Zwänge, in der dieser Film angesiedelt ist, bleiben homosexuelle Handlungen im homosozialen Gefüge von Schule und Schwimmbad weiterhin größtes Tabu. Ob Valerio selbst schwul ist und mit seiner Erpressung insgeheim nur die Nähe der Mitschüler sucht, bleibt offen. Anders als in herkömmlichen Coming-of-Age-Dramen gibt es keine Sympathieträger, weder mit Valerio, der seinen Körper im Fitnessstudio stählt, aber keine innere Entwicklung durchlebt, noch mit seinen Mitschülern kann und will sich der Zuschauer identifizieren. Es bleibt bei einem Auf-der-Stelle-Treten bei durchgängiger sozialer Kälte. Genau das macht diesen Film so radikal, konsequent und außergewöhnlich.

Geradezu märchenhaft irreal beginnt dagegen *Rückenwind*, der neue Film von Jan Krüger. Johann und Robin machen einen Fahrradausflug in die Brandenburger Wälder. Sie sind seit zwei Monaten ein Paar. Zu Beginn des Films wird aus dem Off die Geschichte von einem Pakt zwischen Hase und Fuchs erzählt, die Rituale der beiden jungen Männer im Wald scheinen dieser Geschichte zu folgen, für den Betrachter bleibt jedoch sehr vieles offen, nur angedeutet. Weil ihre Fahrräder verschwunden sind, macht sich das Paar auf die Suche nach Zivilisation und landet schließlich auf einem abgelegenen Bauernhof. Dort lernen Johann und Robin die alleinstehende Grit und ihren pubertierenden Sohn Henri kennen. Für ein paar Tage entsteht ein eigenartiges Geflecht aus Freundschaft, Annäherung, erotischem Knistern. Bis einer der beiden Männer im Wald giftige Beeren ißt, Fiebervisionen bekommt und der Film abermals ins Magische und Mysteriöse driftet.

Nach *Unterwegs* ist Jan Krüger abermals ein Film voller suggestiver Kameraeinstellungen gelungen, großartig mit der Musik von Tarwater unterlegt. Krüger erweist sich als einer der wichtigsten Vertreter der Berliner Schule, deren strenger Formalismus das deutsche Kino aus einer langen Durststrecke der Beliebigkeit geführt hat. Alleine die Protagonisten Johann und Robin sind einem während des ganzen Filmes fremd, werden als Charaktere nicht beleuchtet. *Rückenwind* bleibt weitgehend ein Märchen, ohne Moral, ohne Wertung, aber voller schöner Bilder. Es gehört zu den Stärken des Films, dass Jan Krüger ein schwules Paar in den Mittelpunkt seines Filmes stellt, ohne zu psychologisieren oder überhaupt nur die Tatsache, dass es sich um ein schwules Paar handelt, zu thematisieren. Es ist einfach ganz selbstverständlich. Insofern stellt sich die Frage, ob man hier überhaupt von »schwulem Kino« reden sollte, oder einfach nur von einem »Film mit schwulen Protagonisten«.

[Der erste Tag im Winter: IT 2008, 85 Min. / Rückenwind: D 2009, 73 Min. & Bonus, beide: Edition Salzgeber] mb

MEA CULPA

Christoph Schlingensief

Christoph Schlingensiefs Opernwerk *Mea Culpa* trägt den an Marcel Duchamp erinnernden Untertitel ReadyMadeOper. Der Schöpfer des Begriffs Readymade interessierte sich primär nicht für den vollführten künstlerischen Akt der Selektion eines Alltagsgegenstandes, um ihn im Museumskontext als Sprengung der elitären Denkweise des Kunstbetriebes zu präsentieren, sondern kommentiert kühl: Das Readymade erwählt dich. Und so manövriert *Mea Culpa* direkt hinein in den Schlingensief-Kosmos, der solch Themenkomplexe prozessual entfaltet, wieder zuspitzt, kombiniert, wieder separiert und neu miteinander verstrickt, die Schlingensief konfrontieren, die ihn – nach Duchamp – erwählen.

Dabei weisen seine Arbeiten auf eine Verdrängungskultur hin, indem sie nach Diedrich Diederichsen Ab-

wesendes und Ausgeschlossenes nicht nur lediglich darstellen, simulieren oder symbolisch inkludieren, sondern ausgeblendete Bereiche der Welt in den geschützten institutionellen Innenraum der Kunst hereinholen. Schlingensief führt verstärkt Subjekte, ob Ausländer oder Obdachlose, in diesen Innenraum ein, der von gesellschaftlichen Vereinbarungen getragen ist, die diese Subjekte zumeist ablehnen und negieren. Zentral ist deswegen von Anbeginn seines Schaffens das Mitwirken von denjenigen, die der Theoretiker Lyotard Menschen der Steigerung nennt, das sind zum Beispiel Außenseiter, Künstler, Exzentriker oder Parasiten. Mit ihnen sind für den Regisseur im Umgang mit Gedankenmaterial auf besondere Art und Weise improvisatorische Zufallsoperationen möglich. Im Stück *Mea Culpa* partizipieren u. a. die ehemalige Fassbinder-Schauspielerin Irm Hermann, die als Orakel durch das Stück geistert, Margit Carstensen, OpernsängerInnen, Chor sowie Orchester und Fritzi Haberlandt als Verlobte des Protagonisten. Diesen spielt Burgschauspieler Joachim Meyerhoff, der sich nicht zufällig Christoph nennt. Was er simuliert, ist brachialer Ernst für Schlingensief.
Eiskalt erwählt ihn der Krebs, in drei Akten wuchert diese Diagnose. Der erste Akt (Ein Blick aus dem Jenseits ins Hier) setzt als Auftakt *Parsifal* von Richard Wagner, welchen Schlingensief selbst Jahre zuvor in Bayreuth inszenierte. Die treibende Kraft seiner Krankheit verortet er retrospektiv genau dort. Der neue Bezugsrahmen ist mit Blick auf diesen biografischen Splitter die Klinik als Kulisse, die sich nach der eingespielten Großprojektion des weinenden, verzweifelnden Schlingensiefs eröffnet. In sein Jammern mischen sich Klänge eines beschwingt gezupften Banjos, das die Verzweiflung in eine grotesk-komische Stimmung verzerrt. Eine heitere Haltung wird eingenommen, wenn possenhaft im erhellten Raum des Ayurveda-Zentrums die Leiterin der Kurklinik zur Eröffnungsrede ansetzt. Einem Ort, an dem Heilung ermöglicht werden soll, obwohl vor der Behandlung die Ärztin den Patienten nicht erkennt und lapidar unterbreitet: Sieht nicht gut aus, wird hart. Als Sehnsuchtsort fungiert im Stück Afrika, dort ist die Errichtung eines Festspielhauses ein im Prozess befindliches Projekt Christophs. Projektionen, Versatzstücke anderer Arbeiten, überziehen mit einer ganz eigenen sich bewegenden Zelluloid-Patina die Bühne und erheben somit Bühnenkonstruktionen und vor allem Darsteller zu multiplen Projektionsflächen. Es verflechten sich verschiedenste Musikstücke, Theorien, Texte und Zitate. Denn ausgetragen wird dieses Konglomerat namens *Mea Culpa* auf dem Rücken von Bach, Beuys, Goethe, Grieg, Jarman, Jelinek, Kierkegaard, Mahler, Nietzsche, Schönberg, Schubert und vielen anderen, um das name dropping zu begrenzen.
Auch der Philosoph Slavoy Žižek ist zu hören: »The Real is the appearance as appearance; it not only appears within appearances, it also is nothing but a truth of its own.« Real in Erscheinung tritt Schlingensief im zweiten Akt (Jenseits der Grenze). Zuvor ist er als Großprojektion zu sehen, sonst zurückhaltend an der mobilen Live-Handkamera. Er referiert zu einem seiner Filme, *Menu Total*, zu seiner realisierten Oper im Amazonas, *Der fliegende Holländer*, und verliest Krankenberichte. Dies ist ein aufgezeichneter Abend im Wiener Burgtheater, seine Anwesenheit liegt auf DVD vor. Die Erscheinung Schlingensiefs in Form der physischen Präsenz ist erloschen. Die Vehemenz des kraftvollen Insistierens auf wunde Punkte durch ihn selbst ist entschwunden. Das ist ein Verlust.
[D 2009, 90 Min., edition burgtheater] ma

EXAMINED LIFE
Ein Film von Astra Taylor

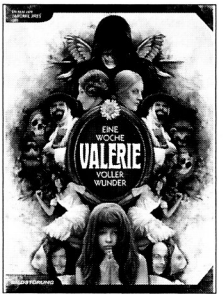
Dies ist ein besonderer Film. Nicht nur weil sein Sujet die Philosophie ist, sondern auch weil er diese in einem bildlich und konzeptionell originellen Rahmen präsentiert. Die Idee ist so offensichtlich wie brillant. Man nehme einige der prominentesten und einflussreichsten zeitgenössischen Philosophen an die Hand und gehe mit ihnen auf die Straße, oder einfach nur rein in das alltägliche Leben. Damit setzt der Film schon bildlich um, was er konzeptionell verspricht. Die kanadisch-amerikanische Filmemacherin Astra Taylor fiel schon vor einigen Jahren mit ihrem Debütfilm *Zizek!* positiv auf und setzt mit ihrem neuen Film den Anspruch fort, die Philosophie einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Dabei lässt sie jedem der acht vertretenen Philosophen zehn Minuten Zeit zukommen. Den Anfang macht Avital Ronell, mit der Taylor durch einen New Yorker Park läuft, während Ronell über Bedeutung und Moral sinniert. Mit dem australischen Philosophen Peter Singer spaziert sie die 5th Avenue herunter und lässt ihn nachdenken über Ethik, Moral und Veganismus sowie die Frage, wie Menschen ihr Geld ausgeben sollten. Den Theoretiker des Kosmopolitismus Anthony Kwame Appiah inszeniert sie äußerst geschickt und treffend am Flughafen in Toronto. Der Flugplatz als Nicht-Ort und gleichzeitiger Verbindungsknoten von Menschen, Kulturen und Welten. Und selbst Martha Nussbaum gewinnt mit ihrer doch etwas nervigen Stimme beim Spaziergang am Seeufer in Chicago entlang eine ganz neue performative Qualität, die sich auch bei Michael Hardts Paddelübungen auf einem Teich im Central Park in unerwartete Höhen schraubt. Es ist nicht nur offensichtlich, dass sich die Monologe der Philosophen abseits von der sterilen Atmosphäre eines Arbeitszimmers oder einer Bibliothek verändern. Sie werden nicht nur durch die Inszenierung lebendiger, sondern sie stellen in ihren Reflexionen Bezüge zu den spezifischen Orten her. Man kann das Wechselspiel von Orten und Gedanken nachvollziehen. Besonders eindrücklich wird das mit Slavoj Zizek auf einer Mülldeponie in London. Schwitzend sprudelt es wie gewohnt aus dem slowenischen Philosophen zum Thema des Verhältnisses von Natur und Mensch heraus. Judith Butler dagegen geht mit Astra Taylors Schwester Sunaura, die seit ihrer Geburt mit Arthrogryposis lebt, einer angeborenen Form der Gelenksteife, in Berkeley spazieren. Die beiden unterhalten sich über die gesellschaftliche Stigmatisierung von Behinderungen und wie Sunaura Taylor damit umgeht. Judith Butler schlüpft dabei fast in die Rolle einer Moderatorin. Der Film fängt dabei immer wieder kleine Details ein, die ein ganz neues und ungewohntes Bild auf diese faszinierenden Denker wirft, da sie stets in Bewegung gezeigt werden. Cornel West fungiert dabei als Verbindungsfigur zwischen den verschiedenen Episoden, da er von Taylor mit ihrem Auto durch Manhattan gefahren wird. Am Ende des Films steigt er aus dem Auto und entschwindet in die noch junge Nacht Manhattans. Ein eigentümlich romantischer Moment, und das, obwohl West noch kurz zuvor gegen das Ganzheitsideal der Romantik gewettert hatte. Cineastisch interessanter war bisher noch kaum ein Film über die Philosophen der Gegenwart.
[C 2008, 87 Min., Absolut Medien] mr

WALHALLA RISING
Ein Film von Nicolas Winding Refn

Nicolas Winding Refns epischer, 90 Minuten langer, filmischer Übergangsritus ist nicht nur eine ausgreifende filmische Meditation, sondern zugleich visuell und dramaturgisch eine – dem archaischen Inhalt auf der Oberfläche widersprechende – postmoderne Zitathölle. Erzählt wird die Geschichte eines einäugigen Kriegers im hohen Norden, der in Gefangenschaft gehalten zunächst jahrelang Preiskämpfe ausfechten muss, bevor er sich schließlich brutal befreien kann. Auf der folgenden Odyssee steht dem stummen Krieger und Odin-Doppelgänger ein kleiner Junge bei, der ihn nicht nur begleitet, sondern von Zeit zu Zeit auch für ihn spricht. Auf ihrem Gang durch die bedrohliche Landschaft schließen sich die zwei schließlich einer Expedition christlicher Nordmänner an, die sie – nach-

dem sie vom Kurs abgekommen sind – auf eine völlig isolierte und von fremdartigen Ureinwohnern bevölkerte Insel führt. Dort potenziert sich das Sterben, welches bereits den ganzen Film ausgezeichnet hat, zwischen Fanatismus, Hungerdelirium und schließlich dem finalen Opfer des Einäugigen.
*Walhalla Rising*s visuelle und inhaltliche Dramaturgie ist dabei so reduziert wie radikal. Lange Einstellungen, wenig Bewegung, ebenso wenig, dann aber in den Vordergrund gezoomter Dialog: über weite Strecken wirkt der Film wie eine nordisch-eisige, grimmig-frostige Variante von Akira Kurosawas an Shakespeare geschulten Samurai-Epen. Außerdem erinnert der großartig von Mads Mikkelsen gespielte, schweigsame Hauptcharakter an Takeshi Kitanos stoische Killer und Polizisten, wie man sie beispielsweise in *Hana bi* bewundern kann. Auch die Krieger-Kind-Kupplung erscheint durch das japanische Kino inspiriert.
Zugleich greift *Walhalla Rising* die Tradition des eher esoterisch konnotierten Avantgardekinos im Stile Kenneth Angers und Tarkowskijs auf. Bereits der Titel zitiert Kenneth Angers Klassikers *Lucifer Rising*, dessen alchemistische Filmüberblendungen und Montagen ein herausragendes Beispiel für ein avantgardistisches, aber explizit nicht aufklärerisches modernes Kino sind. Die bereits erwähnten langen Einstellungen, die Motive der Reise und des Opfers erinnern darüber hinaus auch an Tarkowskijs Meisterwerke wie *Stalker* oder *Opfer*.
Und so gerät die Geschichte vom einäugigen Krieger und seinem jungen Begleiter zur visionären Reise, die zugleich Initiation wie Exekution darstellt. Dabei überlagern sich kontinuierlich historische und mythische Motive: so ist der Einäugige für religionswissenschaftlich und anthropologisch Interessierte auch als Odin-Double und damit Schamanenfigur deutbar, während er zugleich von Anfang bis Ende als Zelluloidzitat funktioniert. Denn neben bereits genannten Einflüssen finden sich in der Geschichte von *Walhalla Rising* genug Ähnlichkeiten, um den Film als Variante filmischer Apokalypsen wie beispielsweise Coppolas *Heart of Darkness*-Adaption *Apocalypse Now* oder Werner Herzogs *Aguirre* wirken zu lassen.
Das macht *Walhalla Rising* auch, durch eindeutig als fanatisch und aggressiv gekennzeichnete, bekehrte Christen, zu einem gewaltigen Film über Kolonialismus und religiösen Extremismus. Dabei bleiben Bild und Szenario dem Zuschauer von Anfang bis Ende fremd, gestehen sich, gemessen am herkömmlichen Kino, Längen und entdramatisierte filmische Dauer zu. Heiner Müller schrieb einmal von einer Landschaft, »die keine andere Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten« – hier ist dieses Verschwinden, als andauerndes Vergehen (im Sinne von Fading aber auch im Sinne von Schuld) Film geworden. Dies impliziert eine Fremdheit zwischen Wort und Bild, Landschaft und Mensch, welche *Walhalla Rising* auf herausfordernde Weise zu einem unzeitgemäßen Film macht und doch zugleich in seiner eigenen filmhistorischen Position recht klar markiert. Dass dabei mitunter die Dramaturgie von Stille und kargen Onelinern auch komische Züge haben kann, ist eine Folge der Ernsthaftigkeit, die der Film kontinuierlich in Szene setzt. Wie bei jeder Rhetorik des Ernsts droht auch hier immer der unfreiwillige Lacher und hohles Pathos. Ein bisschen ist Refns Film also auch wie eine Klaus-Schulze-Platte voller Wagner-Bezüge. Doch dieser sehr moderne Archaismus funktioniert im Falle von *Walhalla Rising* hervorragend und lädt mit dem Mittel der Reduktion zu einem jener selten gewordenen Seherlebnisse ein, deren Medium Film und Kino auch sein können.

[DK 2009, 90 Min., Sunfilm] mw



MORGIANA

Ein Film von Juraj Herz

VALERIE – EINE WOCHE VOLLER WUNDER

Ein Film von Jaromil Jires

Im Oktober 2010 wurde der tschechische Märchenfilm *Morgiana* vom britischen Label *Secondrun DVD* veröffentlicht. Das britische Label hatte in den letzten Jahren osteuropäische Meisterwerke, wie *Marketa Lazarová* und *Matka Joanna od aniolow* einem größeren Publikum zugänglich gemacht. Auch *Valerie – Eine Woche voller Wunder*, der mittlerweile auch beim deutschen Label *Bildstörung* erschienen ist, war einer der Filme, derer sich die Briten angenommen hatten. In den letzten fünf Jahren entstand ein szenerelevanter Hype um diesen vergessenen Film: 2006 ließ sich Andy Votel, Betreiber des kauzig nostalgischen *Finders Keepers Records*, die verstaubten Tonbänder mit dem Originalsoundtrack von Luboš Fišer aus dem Prager Filmarchiv schicken und formte daraus eine Schallplatte. Ein Jahr später trommelte Greg Weeks, Kopf der Folkfamily Espers aus Philadelphia, ein zehnköpfiges Musikerkollektiv namens The Valerie Project zusammen. Hier versammelten sich Schlüsselfiguren des gegenwärtigen amerikanischen Psychedelicfolk und spielten einen Alternativ-Soundtrack ein. Das träumerisch fragile Ergebnis erschien dann als Doppel-LP auf *Drag City*.
Als die Sowjetpanzer am 21. August 1968 in Prag einrollten, endete das Aufatmen der Tschechoslowakei, eines äußerst fortschrittlichen Landes. Auf der Stelle wurden Filme wie Vera Chytilovás *Sedmikrásky* (1966) verboten: Filme, die mit der anarchischen Kraft von Jarmans *Jubilee* und Godards *Weekend* ein Lebensgefühl von Freiheit einfingen. *Morgiana* und *Valerie* sind mehr als nur Fundstücke in der Ebbe, die diese *Tschechische Neue Welle* hinterlassen hat.
Der Regisseur Jaromil Jires zählte seit seiner Verfilmung von Kunderas *Der Scherz* zu den bedeutendsten Vertretern der *Tschechischen Neuen Welle*. Mit *Valerie* sollte nun der Grundstein für einen neuen, zwar eingeschränkten, jedoch poetischeren Filmstil gelegt werden. Regisseure, die Mitte der 60er politische Filme gedreht hatten, suchten neue Ausdrucksmöglichkeiten in der Verfilmung von Märchen und Gruselgeschichten. Genau ein Jahr nach der gewaltsamen Niederschlagung des Prager Frühlings, in den Sommerferien 1969, fuhr die damals 13-jährige Jaroslava Schallerová mit ihrer Mutter nach Südböhmen, um ihre erste Filmrolle zu spielen. Doch sollte *Valerie* kein herkömmliches Sonntagsmärchen werden: Valeries Wunderwoche beginnt damit, dass der junge Orlik (dt.: Adler) ihre magischen Perlenohrringe, das einzige Erbstück von ihrer Mutter, stiehlt. Orliks Meister, ein bösartiger Vampir, hatte ihm diesen Diebstahl befohlen. Gemeinsam mit ihm residieren andere, nicht weniger befremdliche Gestalten in dem sonst verschlafenen Bauerndörfchen. Von wundersamen Begebenheiten wird Valerie, ähnlich wie Lewis Carrols Alice, in eine Welt geführt, die nach ganz eigenen Gesetzen konzipiert ist und in der jegliche Logik aufgehoben zu sein scheint. Dieses Wunderland befindet sich allerdings nicht im geträumten Kaninchenbau, sondern innerhalb Valeries realem sozialem Umfeld, das immer undurchschaubarer und befremdlicher wird. Welche Beziehung haben der Vampir, Orlik, die Großmutter und der abstoßende Wanderpriester zueinander? Und warum sind alle hinter Valeries Ohrringen her? Erschrocken deutet das Mädchen die sonderbaren Geschehnisse als verschlüsselte Hinweise auf ihre familiäre Herkunft. Zum Ende hin wird alles, auch der Zuschauer, von einem dionysi-

schen Reigen mitgerissen und alle Interpretationsansätze verfliegen in einer herrlichen Ode an die Lebensfreude.
Die Geschichte von *Morgiana* ist schneller und vor allem viel einfacher erzählt. Der Film rollt ein uraltes Märchenmotiv auf und stürzt sich dabei auf jedes denkbare Klischee. Vor allem das vorhersehbare Ende brachte dem Film damals wie heute viel Kritik ein: Erzählt wird die Geschichte von Gold- und Pechmariechen, nur ohne Frau Holle. Viktorie und Klára, die von derselben Schauspielerin verkörpert werden, sind Adelstöchter, wie sie ungleicher nicht sein könnten. Klára wünscht ihrer Schwester und allen anderen Mitmenschen nur das Beste, ist begehrt, naiv und blond. Die schwarzhaarige Viktorie verabscheut hingegen alles und jeden, mit Ausnahme ihrer Katze Morgiana. Rachsüchtig beobachtet sie, mit welcher Leichtigkeit sich die Schwester mit Freundinnen und Verehrern unterhält. Der Auslöser für den geplanten Schwesternmord an Klára ist jedoch pure Habgier: Das Erbe des verstorbenen Vaters soll (zum missfallen Viktories) zwischen den Schwestern aufgeteilt werden. So träufelt Viktorie ihrer verhassten Schwester Gift in deren Getränk und fährt anschließend auf ein Ferienanwesen. Dort quält sie die Bediensteten und lässt sich genüsslich vom schleichenden Tod der Schwester im fernen Elternhaus berichten. Doch – was wäre ein Märchen schon ohne Märchenprinz und ohne Happy End?

Sowohl *Valerie* als auch *Morgiana* haben eine geheimnisvolle Literaturvorlage und spielen in einer fiktiven Zeit, in der die Mode des 19. Jahrhunderts getragen wird. In einer Szene wird in *Morgiana* auf *Valerie* sogar direkt Bezug genommen: Viktorie beobachtet ein Liebespaar, das sich in freier Natur vergnügt. Bei den Einstellungen gibt es so viele Ähnlichkeiten zu einer Szene *Valeries*, dass man hier nicht nur ein Zitat, sondern ein parodistisches Aufgreifen vermuten kann. Doch die größte Gemeinsamkeit ist das harmonisierende Zusammenspiel von Kitsch und beeindruckenden Naturaufnahmen, das in solcher Form wohl ausschließlich bei diesen beiden Filmen zu finden ist, beispielsweise die taubenetzten wilden Gräser, durch die sich Valerie in früher Morgenstunde einen Weg bahnt, oder die kantigen Mittelmeerfelsen, durch die sich die verzweifelte Viktorie hangelt ... Wie auch bei *Valerie* ist die Musik des Komponisten Luboš Fišer für einen Großteil der Atmosphäre bei *Morgiana* verantwortlich. Wieder ist die Musik eine wilde Mischung aus düsterer Kammermusik, rosaroten Querflötenmelodien und experimentellen Nichtmusik- Ausschweifungen. Juraj Herz meinte einmal in einem Interview, dass er *Morgiana* nur als technische Übung ansehe und er ihn nicht so ernst nähme. Tatsächlich ist die Form um einiges ausschlaggebender als der Inhalt. Es scheint, als wäre es Herz in erster Linie darum gegangen, eine geheimnisvolle Welt und deren individuelle Stimmung zu erschaffen. Einen Sommer irgendwo zwischen den beiden Anwesen des verstorbenen Vaters, in geheimnisvollen Barockgärten mit Kaskaden, kleinen Brünnlein und verschlungenen Wegen, dahinter die Felsklippen und das brausende Meer. Bereits der gemalte, an René Laloux erinnernde Vorspann verbreitet eine ganz eigentümlich hypnotische Stimmung, die der Film an vielen Stellen aufgreift. Die Wirkung des Giftes äußert sich bei Klára zuerst in Fieberträumen und Halluzinationen, die in farbfilterverhangenen Kamerafahrten ihren Ausdruck finden. Doch selbst in dieser Hinsicht kann sich *Morgiana* nicht aus dem Schatten der großen Schwester, *Valerie*, heraus bewegen. In vielen Kurzkritiken wurde *Valerie* mit Luis Buñuel und *Morgiana* mit Ken Russel in Verbindung gebracht und ungefähr so verhalten sie sich auch zueinander. *Morgiana* ist kein Trash, aber eben auch nicht ganz ernst zu nehmen. Für Alle, die nach »Euro Gothic Horror Obscurities« suchen, ist er aber genau das Richtige. Und es bleibt zu hoffen, dass auch *Morgiana* einmal den Weg zu einem deutschen DVD-Label wie dem großartigen *Bildstörung* findet. *Valerie* ist alleine schon wegen des Alternativ-Soundtracks von The Valerie Project empfehlenswert, den man nämlich als zusätzliche Tonspur laufen lassen kann.

[Morgiana: CSSR 1972, 97 Min., Secondrun | Valerie: CSSR 1970, 73 Min. plus Bonusmaterial, Bildstörung / Alive] cs

IMPRESSUM

testcard
Beiträge zur Popgeschichte
#20: Access Denied – Ortsverschiebungen in der realen und virtuellen Gegenwart

© Ventil Verlag KG, Mainz, Mai 2011
ISBN 978-3-931555-19-1

Herausgeber und Redaktion:
Jonas Engelmann (V. i. S. d. P.), Holger Adam, Johannes Ullmaier, Frank Apunkt Schneider und Sonja Vogel
Bildredaktion, Layout/Satz: Oliver Schmitt
Druck: fgb, Freiburg

Das Copyright für alle Beiträge liegt bei den AutorInnen. Abdruck, auch in Auszügen, nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlags. Alle Rechte vorbehalten.

testcard c/o VENTIL VERLAG
Boppstr. 25, D-55118 Mainz
www.testcard.de

Foto-/Bildnachweise

Covermotiv: © Marc Cohen, »Karate Stance« (1977)

Fotos Seitenzahlen: Carla Bongers | Annika Nickenig, Oliver Schmitt, Chris Wilpert, | S. 19, 25: Oliver Schmitt | S. 23: Afonso Lima | S. 39: Dagmar Brunow | S. 43: Patricia Heimken | S. 47a: Ulf Schröter (www.reppichau.de) | S. 47b: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 3.1 Aug. 2 | S. 49, 51a, 51b, 52b, 53, 57: Steffen Hendel | S. 50: Süddeutsche Zeitung vom 17.08.2010 | S. 52a: »Bild« vom 23.08.2010 | S. 54: Süddeutsche Zeitung vom 23.06.2010 | S. 55: Dean Jacobs (thedeanoftravel.com) | S. 62/63: Original-Foto Stefan Kuhn | S. 71: Martin Büsser | S. 75, 76: Annika Nickenig | S. 85–87: Michaela Melián | S. 101: Original-Foto Josep Altarriba (www.sxc.hu) | S. 108–114: Viola Förster-v.d. Lühe | S. 116–120: Phantom Limbo | S. 121, 123, 127: Max Kade | S. 130–135: Mick Schulz | S. 137, 139, 140: Quelle www.yanka.lenin.ru | S. 151: Promo | 152–154: Thomas Burkhalter | S. 173: Nir Nader | S. 174, 175: Yaakov Ronen Morad | S. 182–185 | S. 187: workatjelly.com | S. 194: Petr Kovar (www.sxc.hu),

testcard im Abo

zwei Ausgaben für 26,– €*

E-Mail an mail@testcard.de, telefonisch unter 06131 2260-78
oder diesen Abschnitt ausgefüllt an folgende Adresse
senden/faxen: Ventil Verlag, Boppstr. 25, 55118 Mainz,
Fax 06131 2260-79

Ich möchte ein testcard-Abonnement über 2 Ausgaben

*☐ testcard-Abo Deutschland
Einzelpreis 11,55 € plus 1,45 € Versandkosten

☐ testcard-Abo Ausland (nur Europa)
Einzelpreis 11,55 € plus jeweilig anfallende Versandkosten

Abonnement-Beginn ab testcard-Nr.: _____

Das Abonnement verlängert sich, wenn es nicht
vier Wochen nach Erhalt der zweiten Ausgabe gekündigt wird.

Als Abo-Prämie wähle ich Nr. _____

(Wenn bereits vergriffen als Alternativwunsch: Nr. _____)

_____
Name, Vorname

_____
Straße

_____
PLZ Ort

_____
Datum/Unterschrift

Garantie: Ich weiß, dass ich diese Bestellung innerhalb von 10 Tagen beim Ventil Verlag, Boppstr. 25, 55118 Mainz, widerrufen kann. Zur Wahrung der Frist reicht die rechtzeitige Absendung.

Gewünschte Zahlungsweise:

☐ auf Rechnung
☐ Bankeinzug

_____
Kontoinhaber/in

_____
BLZ

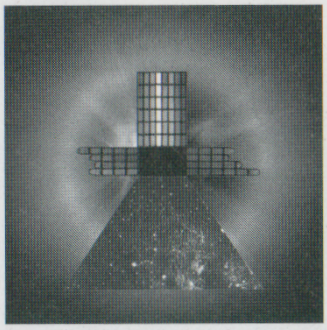
_____
Kontonummer

_____
Kreditinstitut

_____
Bankeinzug: Datum/Unterschrift

Die Prämien

Alle Prämien nur solange Vorrat reicht

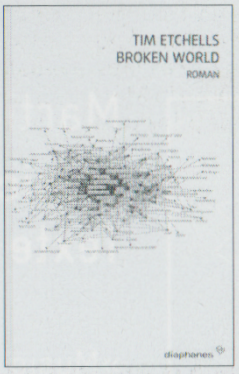


Nr. 1: LP

Datashock: *Die Pyramien von Gießen* (*Dekorder* 2011)

Nr. 2: Buch

Christoph Twickel: *Gentrifidingsbums oder Eine Stadt für Alle* (*Nautilus* 2010)

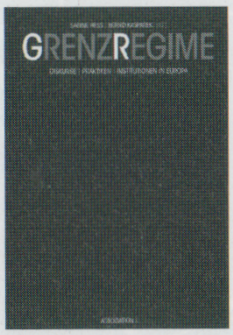


Nr. 3: Buch

Tim Etchells: *Broken World* (*Diaphanes* 2010)

Nr. 4: CD

Elektronische Musik Aus Köln: A Synthetic History of E.M.A.K. (*Soul Jazz* 2010)



Nr. 5: Buch

Sabine Hess / Bernd Kasparek (Hg.): *Grenzregime. Diskurse, Praktiken, Institutionen in Europa* (*Assoziation A* 2010)

Stadt und Pop

Strategien gegen Gentrifizierung

Subjekte in der digitalen Welt

Punk in Israel

Michaela Melián

Queere Räume

Der kommende Aufstand

Kultur in der Provinz

Weltmusik 2.0

Linke Orte

Sibirischer Underground

Landschaft, Musik und Klang

Mediale Ortlosigkeit

u.v.m.

ISBN 978-3-931555-19-1
€ 15,– [D]